
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Martínez Colomé, Verónica; Abellan, Joan. Aproximació al teatre de l'oprimit a catalunya (2002-2009) : el CTO Pa'tothom i anàlisi d'una peça de teatre fòrum. 2009.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/51716>

under the terms of the  license

**APROXIMACIÓ AL TEATRE DE L'OPRIMIT
A CATALUNYA (2002-2009):**

**EL CTO PA'TOTHOM
I ANÀLISI D'UNA PEÇA DE TEATRE FÒRUM**

VERÓNICA MARTÍNEZ COLOMÉ

TUTOR: JOAN ABELLAN

DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA CATALANA-UAB

SETEMBRE DE 2009

A Joana, la meva mare,
perquè n'he heretat la *vena teatral* i
perquè, des d'on sigui, sé que els seus ulls
no deixen de guiar-me,
donant llum al difícil camí cap a la Felicitat...

A Teresa, la meva àvia materna,
per ser la meva segona mare,
per la seva saviesa i tolerància i
per patir amb mi tots els sacrificis
que he fet fins arribar aquí...

AGRAÏMENTS

A Joan Abellan, el meu tutor, per assessorar-me sempre
amb generositat, sinceritat i positivisme.

Als professors Enric Ciurans, Anna Casanovas, Mercè Saumell i Francesc Foguet,
per atendre'm, escoltar-me i donar-me molt més que ajuda
quan vaig decidir que em dedicaria
a fer una tesi doctoral sobre el teatre social.

Als professors George Laferrière i Josep Maria Font,
perquè em van descobrir el teatre social i
perquè sempre han confiat en la meua recerca.

A Douglas Paterson i a tot l'equip del PTO de la Universitat de Nebraska (EUA),
per haver becat el meu projecte investigador i
donar-me, així, l'oportunitat d'aprofundir
en els meus coneixements de Teatre de l'Oprimit
de la mà del seu creador, Augusto Boal.

A Orestes, Helena, Antonieta i d'altres companys i professors
vinculats al Doctorat d'Arts Escèniques de la UAB-IT,
per haver animat la meua tasca
fins i tot quan la feblesa feia acte de presència.

Als germans Forcadas, a Juan Miguel Portal i a la família El Hilali,
per dedicar-me el seu temps sempre amb atenció i agraïment.

A Àgia Luna, Miquel Adrados, família Luna, Joel Álvarez
i a tots els meus altres companys d'Artixoc,
per no deixar-me sola, en moments molts difícils, quan van dir que sí
al meu primer projecte de teatre social, al bell mig de Transilvània, i
per deixar-me lliure quan vaig començar a escriure aquesta tesina.

A tots els companys, practicants del teatre social i del Teatre de l'Oprimit,
amb qui he col·laborat o treballat,
per valorar l'aportació que faig a la nostra disciplina.

A Robert, Jordi, Òscar i Diego, per donar-me una oportunitat i
per creure en mi i respectar la meua feina.

A totes les meves amigues i amics i a tota la meua família
per haver demostrat tenir molta paciència tots aquests anys,
tot acceptant i recolzant el meu món bohemí,
senyal del seu Amor cap a mi i que,
conjuntament amb el Teatre, em donen la Vida.

I, molt especialment, a Núria, Cristina i Laura,
companyes de *penes i alegries*,
perquè sense elles no hauria tingut
la calma necessària per a recórrer
l'últim tram del camí...

*D'actors en som tots, el ciutadà no és aquell
que viu en societat: sinó qui la transforma!*

Augusto Boal
27 de març de 2009, Dia Mundial del Teatre

*Augusto Boal foi, no teatro,
o que Paulo Freire foi na educação:
os dois ensinaram aprendendo, falaram escutando,
na própria vida viveram muitas vidas.*

*Graças a eles, o mundo é mais do que sabia que era.
E nós, também.*

Eduardo Galeano
9 de maio de 2009, em memória a Augusto Boal

APROXIMACIÓ AL TEATRE DE L'OPRIMIT A CATALUNYA (2002-2009):

EL CTO PA'TOTHOM I ANÀLISI D'UNA PEÇA DE TEATRE FÒRUM

INTRODUCCIÓ	7
1. EL TEATRE DE L'OPRIMIT D'AUGUSTO BOAL	11
1.1 Origen i història	18
1.2 Principis i tècniques	26
1.3. El Teatre de l'Oprimit i la perspectiva dramaturgica de la vida quotidiana de Goffman.....	40
2. EL TEATRE DE L'OPRIMIT I LA SEVA PRESENCIA A CATALUNYA.....	46
2.1 De la Transició a l'any 2002.....	46
2.2 Període 2002-2009	68
3. PA'TOTHOM	100
3.1 HISTÒRIA	100
3.1.1. Fundació i inauguració	100
3.1.2. Períodes històrics i artístics: entre l'escola i els projectes socials	100
3.2. FUNCIONAMENT DE L'ESCOLA.....	105
3.2.1. Un nou model d'ensenyament.....	105
3.2.2. Objectius pedagògics	109
3.2.3. Programa pedagògic: professorat i matèries	110
3.3 RELACIONS INTERNACIONALS.....	114
3.3.1. Projectes internacionals i seminaris	114
3.3.2. Trobades Internacionals de Teatre i Educació	116
3.4 PA'TOTHOM, ESPAI D'ART	123
4. AMINA BUSCA FEINA	126
4.1 ORIGEN I POSADA EN MARXA DEL PROJECTE.....	126
4.2 PROCÉS DE CREACIÓ	126
4.2.1 Improvisació i creació col·lectiva de l'obra	126
4.2.2 Procés de creació del text de l'obra	132
4.3 DRAMATÚRGIA I ESCENIFICACIÓ DE L'OBRA	133
4.3.1 Contingut argumental i estructura	133
4.3.2 Personatges.....	136
4.3.3 Temps i espai	144
4.4 APLICACIÓ DE LA METODOLOGIA DEL TEATRE FÒRUM SEGONS FORCADAS	147
4.5. LES REPRESENTACIONS	148
4.5.1 Pre-estrena i estrena	148
4.5.2 Gira teatral	150
4.5.3 Evolució de l'obra durant les representacions.....	152
4.5.4 Desenvolupament i comparativa de dues sessions	155
4.5.5 Recepció del públic: els espect-actors	158
4.5.6 Efectes en la vida dels actors.....	160
CONCLUSIONS	162

ANNEX 1	167
ENTREVISTA A JOSEP MARIA FONT	168
ENTREVISTA A MONTSE FORCADAS.....	173
ENTREVISTA A JORDI FORCADAS	181
ENTREVISTA A JUAN MIGUEL PORTAL	189
ENTREVISTA A AMINA I FILLS	195
ANNEX 2	197
TEXT DRAMÀTIC DE L'OBRA AMINA BUSCA FEINA	198
ANNEX 3	209
TRANSCRIPCIÓ DEL FÒRUM DE L'OBRA AMINA BUSCA FEINA.....	210
ANNEX 4	217
CARTA D'AUGUSTO BOAL AL FORN DE TEATRE PA'TOTHOM.....	218
FONTS DOCUMENTALS.....	219

INTRODUCCIÓ

El Teatre de l'Oprimít (TO) és un moviment teatral que el brasiler Augusto Boal, actor, dramaturg, director i productor, va crear als anys 70. El Teatre de l'Oprimít és utilitzat a tot el món com una eina per a la transformació social, amb la intenció de generar un canvi social a partir de les accions del poble. Aquest moviment actualment té lloc a molts països d'arreu del món i com és de suposar també ha arribat a Espanya, a través de Catalunya. Augusto Boal va trepitjar la nostra terra als anys 70 gràcies a Ricard Salvat, però la gran difusió d'aquesta metodologia a Catalunya es va donar ara fa set anys quan Boal va impartir un seminari a l'Institut del Teatre el 2002. Encara que el Teatre de l'Oprimít sorgís dins d'un context sociopolític i cultural llatinoamericà propi de les dictadures del moment, el Teatre de l'Oprimít ha aconseguit fer-se un lloc a Catalunya: el poble pateix opressions socials, laborals, econòmiques i educatives difícils de combatre i el Teatre de l'Oprimít és una eina per a denunciar-les i combatre-les pacíficament. A Catalunya, com a la resta de països democràtics, el TO s'ha desenvolupat sobre tot en àmbits de l'educació social, però no deixa mai de ser una arma de combat social i política per a millorar les condicions dels que més pateixen.

El presència del TO arreu del món ha estat molt significativa i, a Catalunya, en particular, s'ha donat de forma tan impactant en els últims anys, que resulta útil i necessari deixar documentat un fet tan important com aquest. L'objectiu del treball present és donar constància històrica de la revolució que el TO ha causat dins del món educatiu i del treball social catalans de principis del segle XXI. Per arribar-hi, observarem com s'ha actualitzat el mètode boalià, quines han estat les seves noves consideracions, com s'ha tornat a les seves arrels. Aleshores, s'investigaran les incidències del TO i les seves últimes aproximacions conceptuals a Catalunya a partir d'una cronologia que relata l'aparició de nombrosos grups i esdeveniments relacionats amb la difusió del TO a Catalunya. I amb tot això, ens centrarem en estudiar un grup de referència com és Pa'thóthom i el desenvolupament d'un projecte de Teatre Fòrum de l'entitat: *Amina busca feina*, que exemplifica com a Catalunya s'ha instaurat de forma més àmplia aquesta tècnica boaliana i no pas una altra.

El Teatre de l'Oprimít és un sistema teatral que no ha estat gaire estudiat a l'àmbit acadèmic. De fet, molt poques universitats d'arreu del món compten amb un grup d'investigació sobre el TO; per tant, resulta molt difícil trobar un congrés internacional universitari que estudiï de forma científica el TO, comparant-lo amb d'altres metodologies de teatre com a eina d'intervenció social, dit també teatre social, o simplement amb altres àmbits del coneixement com poden ésser l'educació, la sociologia, la filologia, la política o la psicologia.

L'estudi del TO s'ha desenvolupat molt més des del punt de vista acadèmic sobretot des de la seva última època històrica: comptem amb estudis científics fets sobretot als EUA, França, Anglaterra i Alemanya, és a dir, veiem un interès anglosaxó molt potent pel TO, malgrat que el que s'espera és que aquest interès sigui més present en els països llatinoamericans començant per Brasil. Per tant, la majoria dels estudis publicats, es van fer durant els anys noranta quan el TO va ésser redescobert a Europa. La majoria d'estudis han estat publicats, encara que no són tesis doctorals originàriament. Per altra banda, tota aquesta renovació del moviment teatral boalià està provocant que molts universitaris llatinoamericans vulguin dedicar el seu doctorat a estudiar els efectes del TO en la societat.

A Espanya, la situació d'interès pel TO ha estat pràcticament inexistent fins fa uns 10 anys. L'única tesis doctoral que estudia el teatre d'Augusto Boal ha estat la de la brasilera Tânia Baraúna: *Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*, llegida al 2007 a la UAB, que ha dedicat la seva investigació a comparar el Teatre de l'Oprimít amb la Pedagogia de l'Oprimít de Freire i s'ha centrat en explicar el CTO de Rio de Janeiro i l'experiència concreta d'un grup d'aquest CTO. En canvi, quant a tesines de

doctorat, la situació varia una mica tant a Espanya com a Catalunya: Eva García, des de la Universitat de Sevilla, va fer l'estudi no publicat "Teatro del Oprimido de Augusto Boal: Definición de una poética" sobre el Teatre de l'Oprimid mundial en què donava alguns exemples de la seva aplicació a Espanya i a Catalunya i, més recentment, trobem la tesina de l'Ester Belvis, feta des de el Doctorat d'Arts Escèniques de la UAB-IT, que pren compte del teatre de Boal per parlar de la dimensió educativa del teatre.

Es podria explicar tot aquest panorama mínim d'investigació a Catalunya i, a l'Estat Espanyol, en relació, també, amb una falta d'interès en Boal per part de las editorials: ha estat una editora catalana, Alba editorial, que entre el 2002 i el 2009, ha variat aquesta tendència publicant en castellà les tres obres mestres de Boal revisades per ell mateix: *Juegos para actores y no actores*, *El arco iris del deseo* i finalment *Teatro del Oprimido*. Degut a aquesta mancança literària, és comprensible pensar que només hi hagi dos llibres relacionats amb el TO escrits per altres autors: el de Joan Abellan, *Boal conta Boal*, que curiosament, va sortir a la llum l'any 2001, abans de les publicacions d'Alba, i *Análisis social en el Teatro del Oprimido* de Juan Miguel Portal, editat el 2009 pel CTO Pa'tothom.

Tornant, però, a la temàtica que ens ocupa en aquesta tesina i analitzant l'estat de la qüestió, hem de dir que com a estudis específics dedicats a la història del TO a Catalunya, només trobem treballs fets dins dels pràcticums d'educació social en diverses universitats catalanes i també dins dels treballs finals del postgrau de Cultura de Pau de la UAB. Aquests treballs, però, només fan ressenyes molt petites de grups catalans com Pa'tothom o TRANSformas. De totes maneres, sí que podem trobar diversos treballs d'estudiants universitaris que relacionen el teatre amb un camp molt específic de l'educació social, com és la animació sociocultural: Xavier Ucar i Manuel Vieites, són els dos investigadors espanyols que més han treballat aquest tema i que han servit d'inspiració per a tots aquests estudiants. Respecte al TO a Catalunya, hem de assenyalar dos treballs de pràcticum d'educació social de la Universitat de Girona: *Taller de teatre socioeducatiu per dones maltractades* d'Irene Vila i *El Teatre de l'Oprimid i el teatre socioeducatiu: recorregut teòric, tècniques i un exercici pràctic* de Marc Badia. Com que el treball d'Irene Vila està molt més emmarcat dins de la definició de teatre fusionat amb l'educació social, és el treball de Marc Badia, el que explora millor el Teatre de l'Oprimid que es fa a Catalunya. Tanmateix, cal remarcar que durant l'escriptura d'aquesta recerca, la coneixença d'aquests dos treballs es va donar en el tram final, ja que van ser publicades el juny de 2009 i, per tant, les aportacions que s'han extret del seu contingut han estat mínimes.

Amb tot, però, no s'ha fet cap investigació científica dins del marc d'un doctorat dedicada a fer un recorregut històric de tota l'aplicació del TO a Catalunya, encara que podem trobar alguns estudis acadèmics que parlen del teatre social i polític català del segle passat. Tot i que és important remarcar que sobre el teatre social que es feia els anys noranta, es va escriure un monogràfic amb el títol de *Teatro Social* des de la publicació *Educación Social, Revista de intervención socioeducativa* de la Fundació Pere Tarrés a finals de 1999 arran de la posada en marxa d'un postgrau sobre el tema d'estudi. Per tant, pel que fa a la matèria concreta d'aquesta tesina, només comptem amb petits articles publicats a revistes, diaris o webs relacionades amb la solidaritat i l'educació, que, com a molt, han donat un petit ressò mediàtic al naixement d'aquest tipus de teatre a Catalunya. Cap universitat catalana, fins a dia d'avui, té un grup d'investigació que estudiï el Teatre de l'Oprimid, per tant, la seva presència a congressos i simposiums és quasi inexistent i incloure el Teatre de l'Oprimid com a contingut d'una assignatura universitària és un fet relativament nou que s'ha donat majoritàriament a la carrera d'Educació Social. Ha estat amb la creació del doctorat d'Arts Escèniques de l'Institut del Teatre i la UAB que s'ha obert camí a una nova onada d'estudis relacionats amb aquest tipus de teatre. A part de tots els treballs esmentats, tenim constància que s'estan fent altres intents d'estudiar el Teatre de l'Oprimid per part d'estudiants del doctorat.

Aquesta tesina és un primer pas per fer una posterior tesi doctoral titulada *El teatre social català (1990-2009)*, però s'ha decidit que el Teatre de l'Oprimid sigui el primer objecte

d'estudi, ja que representa el naixement d'un nou teatre social i polític que s'ha consolidat com mai a Catalunya, tenint en compte que aquest moviment va néixer amb l'aparició del teatre anarquista de Cortiella de finals del segle XIX.

Recordem que l'objectiu del treball de recerca és donar una visió històrica del Teatre de l'Oprimat a Catalunya partint del seu origen, l'any 1977, moment de la primera visita d'Augusto Boal a Espanya, fins arribar al 2009, moment de la seva mort i punt àlgid de la importància del TO català. A partir d'aquesta aproximació històrica, es relata el naixement del CTO Pa'tothom, per després tractar la tècnica clau del TO a Catalunya, el Teatre Fòrum, tot analitzant una obra de l'entitat. Per tant, tenint en compte la temàtica de la tesina, s'ha decidit dividir el contingut en quatre capítols molt diferenciats que ens porten a diferents àmbits d'estudi:

- Un primer capítol que explica que és el Teatre de l'Oprimat des del punt de vista històric sense oblidar els principis i les tècniques que el fonamenten. Aquest capítol es basa en els textos extrets del lloc web de la ITO, la organització mundial del TO, i en diversos estudis sobre el TO, desenvolupats per altres autors. Per acabar, fem una anàlisi del TO a partir de la teoria sociològica d'Erwin Goffman.
- El segon capítol representa la primera part del títol del treball de recerca, ja que està dedicat exclusivament a descriure la història del Teatre de l'Oprimat a Catalunya des de la Transició fins a l'actualitat. El capítol s'ha dividit en dues parts: una que va des dels anys 70 fins al 2002 moment en què Boal imparteix un seminari de TO a Catalunya per primer cop i, una segona part en què s'exposen les conseqüències d'aquesta visita, exemplificades amb la creació de molts grups de TO que fins a la mort de Boal han esdevingut activistes i militants d'aquest teatre dins de la societat catalana. El capítol relaciona la difusió del TO a Catalunya amb el teatre social català.
- El tercer capítol fa expressament citació a la tercera part del títol de la tesina, relatant el naixement del primer CTO de Catalunya, Pa'tothom, on s'ha desenvolupat la peça de Teatre Fòrum objecte d'estudi de l'últim capítol d'aquest treball. Aquest capítol està dedicat a estudiar la història de l'entitat, el funcionament de la seva escola i les seves relacions internacionals amb altres CTO del món, fet que ha comportat el descobriment del Teatre de l'Oprimat de i a Espanya.
- Per últim, el quart capítol està dedicat a analitzar l'obra de Teatre Fòrum *Amina busca feina*. Aquest capítol es divideix en quatre parts: procés de creació, dramaturgia i escenificació de l'obra, representacions de l'obra i metodologia del Teatre Fòrum segons Jordi Forcadas, fundador de l'entitat. Amb aquest capítol, no es pretén explicar profundament com funciona la tècnica del Teatre Fòrum, informació continguda en la bibliografia d'Augusto Boal; tampoc no es pretén instaurar un model de creació i d'anàlisi específic del Teatre Fòrum, ni crear un model perfecte de desenvolupament d'un projecte de Teatre Fòrum. Simplement, el capítol pretén explicar com va evolucionar el projecte de l'obra durant la seva història, passant per l'anàlisi del text dramàtic com una obra de creació col·lectiva fins a parlar de les conseqüències que va provocar en els actors i el públic receptor. L'elecció de la peça *Amina busca feina* per analitzar el paper del Teatre Fòrum a Catalunya no estat ingènua, doncs respon al fet que està realitzada *de, per i per als oprimits*, tal com declara la ITO en els seus principis.

El material documental que fonamenta aquesta tesina és tot el sorgit a partir de fonts escrites, orals i audiovisuals: del CTO, a partir de les entrevistes fetes als integrants de Pa'tothom i del material creat per l'entitat. Quant a les altres organitzacions, el material emprat ha tingut el mateix origen, que veu majoritàriament la llum a través dels seus llocs web. D'altra banda, per treballar el tema del TO, s'han tingut en compte tots els llibres publicats per Boal, altres llibres que parlen de la seva teoria i també s'ha fet una recerca molt àmplia per Internet que ha donat lloc a la recopilació de diversos articles dedicats a Augusto Boal i al TO a la resta del món.

Quant a la fonamentació teòrica en que s'ha basat aquest estudi, s'han establert diversos eixos principals:

- Teoria escrita per Augusto Boal i el seu fill Julián, que s'ha tingut com a base dels quatre capítols.
- Articles i treballs divulgatius del TO per diversos estudiosos: Marta Llanos, Georges Laferrière i Tomás Motos.
- Teories d'altres practicants del TO: Roberto Mazzini, Adrian Jackson i Till Baumann.
- Teoria sociològica d'anàlisi del TO per Juan Miguel Portal.
- Teoria sociològica del teatre d'Erwin Goffman.
- Teories teatrals de Brecht i Piscator.
- Articles i llibres usats per a parlar del Teatre Social a Catalunya, fets pels acadèmics Francesc Foguet, Mercè Saumell, Enric Ciurans, Ricard Salvat i Maria Josep Ragué.
- Teoria sobre el Teatre Social de Georges Laferrière, Jouni Piekkari, Tomás Motos i Josep Maria Font.
- La tesi doctoral de Tânia Baraúna.
- Les tesines doctorals d'Ester Belvis i Oriol Puig.
- Teoria dramàtica sorgida a partir de la tesi doctoral feta sobre Els Joglars per Joan Abellan: "La dramàtica escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El joc a Daaalí) ".
- Teoria de la segmentació del text dramàtic de Carles Batlle.
- Teoria dramàtica de Pavis, Lehmann i Szondi, entre altres.
- Teoria de la comunicació de Habermas.
- Teoria sociològica teatral de De Marinis, Turner i Duvignaud.
- Tota la teoria dramàtica expressada per en Jordi Forcadas a través d'entrevistes i de la seva participació a unes jornades d'investigació dins del Doctorat a l'Institut del Teatre.

1. EL TEATRE DE L'OPRIMIT D'AUGUSTO BOAL

BOAL ARTISTA REAL,
AUGUSTO CIDADÃO
HOMEM DO POVO IRMÃO,
NO TEATRO PARTILHA SEU PÃO,
NESSE MUNDO FAZ SUA PARTE
DEVOLVENDO AO POVO A ARTE

OPRIMIDO TEATRO DO POVO,
EU QUERO TER VOZ DE NOVO
SOU POETA, PINTOR E CANTOR,
MINHA ARTE ME FAZ CRIADOR
ACREDITO NO MUNDO MELHOR,
JUSTIÇA E MAIS AMOR

Aquestes paraules pertanyen a la *Senerata para Boal* de Nuno Arcanjo composta especialment per a homenatge a Augusto Boal, que va deixar orfe a molts col·lectius que el tenien com a mestre i, també com a pare, el 2 de maig de 2009. Aquesta cançó va ésser cantada en diferents idiomes el 9 de maig del 2009 durant un homenatge col·lectiu que es va fer simultàniament arreu del món.

En record a la memòria d'Augusto Boal, creador del Teatre de l'Oprimat, Adrian Jackson¹ va escriure unes paraules que van ser publicades a la web de la ITO, International Theatre of the Oppressed Organisation:

"Come closer he would say. Come closer. Now he is further away than ever — and yet we may feel closer than ever to him. The greatest Joker has left the stage. Augusto Boal, our good friend, teacher and inspiration has died. Many of us loved him. It has been my privilege to interpret his words in print — but for this moment he prepared no text for me to use. The world is a poorer place without him. He touched the lives of thousands, possibly millions of people. [...] The consolation of course is that his work will live and continue to grow - the Theatre of the Oppressed is already the richest legacy anyone could hope for. Augusto taught us that the tenses of TO are present and future, not past."

A la mateixa web, Bárbara Santos, coordinadora general del CTO de Rio de Janeiro, va escriure una carta a tots els multiplicadors del Teatre de l'Oprimat per explicar a el comiat d'Augusto Boal i comunicar que el dia 9 de maig es faria un homenatge des del CTO:

"Nosso querido camarada Augusto Boal, o semeador incansável, que viajou os quatro cantos do mundo espalhando a semente do Teatro do Oprimido, está em mais uma viagem. Partiu nas primeiras horas do dia 02 de maio de 2009. Passou o PRIMEIRO DE MAIO em vigília solidária a todos os trabalhadores e trabalhadoras que lutam por um mundo mais justo, solidário e feliz. Partiu nessa viagem especial, por isso não se fará mais presente em nenhum evento. Mas, como era de seu costume, viveu, amou e trabalhou até a última gota de energia, deixando pronto o livro "A Estética do Oprimido". Deixou também a ordem expressa de que nenhum evento seja cancelado por sua ausência. 'Não é este o sentido da Multiplicação?' [...] A ética e a solidariedade como fundamentos e guias. A Multiplicação como estratégia. A promoção de ações sociais continuadas e concretas, para a transformação de realidades opressivas, como meta."²

La mort de Boal també va ser recordada pel president de Brasil Lula da Silva, que en conèixer la notícia, va emetre un comunicat de premsa expressant la seva tristesa: "Per la seva importància per al teatre contemporani, al Brasil i al món, pel seu paper d'exponent en

¹ Adrian Jackson, militant del TO i director del Cardboard Citizens d'Anglaterra.

² Vegeu URL a Recursos electrònics.

el Teatro de Arena, a São Paulo, i fundador del revolucionari Teatre de l'Oprimit, Boal va inspirar diferents generacions tant en el nostre país com a l'exterior." En aquest comunicat de condolença, Lula afegeix que per als brasilers i els amants del teatre i de la promoció de la igualtat entre els homes, deixa una marca que mai no serà oblidada, a més de l'exemple de ser un company que va dedicar la vida a la transformació social per mitjà de l'art. "Per als familiars, els companys del teatre i del Partit dels Treballadors i els molts amics, com jo, marca en la memòria la imatge d'un home apassionat per la vida i pel que feia."³

Malgrat les paraules de Lula, el govern brasiler actua incoherentment, tal com ho demostra la notícia que el CTO de Rio de Janeiro va fer pública el dia 13 de maig de 2009 a través de la ITO, onze dies després de la mort de Boal. L'any 2003 el CTO va dur a terme un projecte a les presons que va ser acceptat. Ara, el Departament Penitenciari Nacional del Ministeri de Justícia de Brasil els reclama 15.000 dòlars després de revisar la rendició de comptes del projecte que ja va ser presentada i acceptada. Segons el govern, la publicació dels resultats del projecte no havia estat adequada quan, en el seu moment, el CTO de Rio ja va oferir una nova publicació alternativa que no va ser acceptava pels buròcrates i ara, després de cinc anys, de manera tan il·lògica han canviat de perer. Per això, el CTO de Rio de Janeiro va fer una crida a tothom perquè es posessin en contacte amb el Ministeri de Justícia per aturar el procés, crida en la qual també demanen ajudes econòmiques per evitar la fallida del centre. El CTO es pronuncia amb les següents paraules per denunciar aquesta situació: "We are shouting to amplify the voice of Boal, against a paralysing bureaucracy, which is both insensitive and devoid of common sense, which acts in a manner motivated by the kind of rigid bankers' interpretation of reality which was so criticised and fought against by Paulo Freire."

Malauradament a Catalunya i Espanya va tenir poc ressò la pèrdua d'Augusto Boal. Els mitjans de comunicació van oblidar aquesta figura universal del teatre i només podem destacar les paraules d'Ariel Dorfman publicades a El País en el seu article titulat *Augusto Boal, defensor del teatro participativo* que comença de la següent manera: "La primera palabra que me saltó a la mente cuando conocí a Augusto Boal es que él era... elástico. Flexible, dúctil, fluido, abierto al mundo; pero a la vez con algo casi infinitamente resistente, no de esos elásticos que cuando se estiran se rompen." Dorfman explica com va conèixer Boal a Cuba i que va decidir portar el seu teatre al seu Santiago de Chile natal i explica la seva frustrada experiència quan va intentar fer Teatre Invisible:

"Justamente, el 11 de septiembre de 1973 me iba a encontrar con Oscar Castro, del Teatro El Aleph, para infiltrar las calles de Santiago con escenas creadas en base a lo que Boal llamaba el Teatro Invisible. Esto de invisible me gustaba en particular porque éramos víctimas del bloque llamado invisible del Gobierno norteamericano que, junto con el sabotaje económico de la derecha, había creado una escasez artificial y largas colas de ciudadanos para hacer compras de los alimentos más esenciales. Una de mis ideas era que un tropel de actores se pusiera en la cola y, sin revelar su origen teatral, fueran acusando sutilmente a los verdaderos responsables de aquellas carencias, de manera que las protestas de la gente se dirigieran contra los golpistas y no contra el Gobierno popular. Nunca pudimos escenificar ni ésa ni otras presentaciones similares. El gran teatro de Chile fue usurpado por el Director de la Muerte, Augusto Pinochet, y yo me fui, eventualmente, a un exilio nada de invisible."⁴

Després d'aquest episodi, Dorfman va coincidir amb Boal durant el seu exili a Buenos Aires i ara, anys després, finalitza el seu article de la següent manera:

"Y ahora que dicen los cables que ya no respira en este mundo quiero desmentir aquella información falaz que vino desde Río de Janeiro y asegurar que Boal (78 años) se encuentra increíblemente vivo y tan elástico como siempre, que su muerte es invisible porque sigue él adentro de miles y miles de hombres y mujeres y niños que encontraron en

³ Traducció feta de la nota en portugués que podeu veure a la web de la ITO.

⁴ Ariel Dorfman, *Augusto Boal, defensor del teatro participativo*. El País. 6 maig de 2009.

sus obras y sus dichos y su vida la iluminación para hacerse ellos mismos los muy visibles protagonistas de su destino.”

Malgrat la seva importància mundial dins de l'escena teatral, s'ha produït una potser injusta indiferència respecte a la seva mort en molts indrets. Tanmateix, no va caldre que passessin trenta-set anys⁵ perquè Augusto Boal fos reconegut mundialment a causa a la seva candidatura al Premi Nobel de la Pau per l'any 2008, ja que Boal, al llarg de la seva vida, va rebre molts premis perquè, com diu Tomás Motos⁶, en un article publicat a la revista *Ñaque* en memòria seva: “Su nombre nos queda junto a Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor- ya fallecidos, o Peter Brook y Eugenio Barba – felizmente aún entre nosotros- como uno de los pensadores teatrales fundacionales de la segunda mitad del siglo XX y cuya visión y propuestas teórico-prácticas siguen plenamente vigentes en estos momentos”. En paraules de Martha Llanos, la metodologia boaliana:

“És un valuós instrument que enforteix les identitats, el desenvolupament humà i la transformació social. En el Teatre de l'Oprimid s'utilitzen un conjunt d'exercicis, jocs i tècniques teatrals que tenen per objectiu redimensionar el teatre com un instrument eficaç per a la comprensió i recerca d'alternatives als problemes socials i interpersonals. Les seves bases en la filosofia freiriana, la seva implicació pedagògica, social, cultural, política i terapèutica tenen com a finalitat transformar l'espectador (ésser passiu) en protagonista de l'acció dramàtica (subjecte creador) estimulando-lo a reflexionar i entendre el passat, transformar la realitat present i inventar un futur.”⁷

Boal va basar la seva teoria en el teatre de Bertolt Brecht. Llanos fa la comparativa següent:

“Bertolt Brecht va proposar una poètica en la qual l'espectador delegava poders en el personatge perquè actués en el seu lloc, però es reservava el dret de pensar per si mateix. El que proposa la Poètica de l'Oprimid és l'acció pròpiament dita: l'espectador no delega poders en el personatge ni perquè pensi ni perquè actuï en el seu lloc sinó que ell mateix assumeix el paper protagonista, canvia l'acció dramàtica, assaja solucions i debat projectes de canvi; en resum, s'entrena per a l'acció real.”⁸

El Teatre de l'Oprimid ha evolucionat com també ho ha fet el món. Joan Abellan indicava en el seu llibre *Boal conta Boal* que a finals dels anys noranta “el Teatre de l'Oprimid ja no és aquella arma revolucionària que ha de ser, però que malgrat tot ho és encara per a alguns grups” (Abellan, 2001, 44). En l'actualitat, el Teatre de l'Oprimid, segons Julián Boal⁹, fill d'Augusto, “ha de tornar a les seves arrels, ha de ser una eina revolucionària en mans del poble, com un gran potencial subversiu i emancipador i no com ha passat en els últims anys, quan el Teatre de l'Oprimid s'ha convertit en un instrument que utilitza el poder per a neutralitzar el potencial amenaçant de certs conflictes, ja siguin socials, econòmics o culturals.” Segons Julián Boal, la seva expansió i diversificació ha conduït a una desactivació freqüent del seu potencial subversiu i emancipador com per exemple en el cas de projectes que apliquen les tècniques i plantejaments del Teatre de l'Oprimid per a millorar la rendibilitat de certes empreses o amb fins merament terapèutiques.

Aquesta és l'opinió de Julian Boal i també va ésser la del seu pare fins el dia de la seva mort. Per tant, tant pare com fill volien que el Teatre de l'Oprimid no s'utilitzés només com a eina terapèutica i que deixés de ser un recurs de les empreses que volen únicament augmentar la seva rendibilitat fent dels seus treballadors uns productors de diners. Per això,

⁵ L'any 1971 va aparèixer el Teatre Diari, tècnica que origina la major creació teatral d'Augusto Boal.

⁶ Tomás Motos, “Augusto Boal. Integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia.” *Ñaque: teatro, expresión y educación*. Núm.59, pàg. 6-17.

⁷ Traducció al català feta del article *Teatro del Oprimido* de Martha Llanos, directora de Relaciones Internacionales del Foro Red Paulo Freire a la web de l'entitat. Vegeu URL a Recursos electrònics.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Julián Boal va denunciar aquesta situació fa uns quants anys, quan va fer en una conferència dins del curs “Remezclando la realidad con los *narrative media*” conduït per l'artista multimèdia mexicà Fran Illich, que es va organitzar en el zemos98_6, festival audiovisual celebrat a Sevilla i El Viso del Alcor del 1 al 6 de marzo de 2004. La transcripció d'aquesta conferència la podem trobar a l'article *Teatro del Oprimido* de Alejandro del Pino a la web del zemos98_6, que trobareu a Recursos electrònics, i que hem traduït del castellà per a no trencar el ritme idiomàtic de la lectura.

a l'any 2008, el Teatre de l'Oprimat s'autoformula. Boal considerava que l'autèntic Teatre de l'Oprimat ha de complir unes regles d'or: ha de ser dels Oprimats, ha d'estar fonamentat en l'ètica i s'ha de vetllar per a la seva "multiplicació", és a dir, la seva difusió mundial. Tal i com ho va indicar en la videoconferència feta per a la inauguració de la IV Trobada de Teatre i Educació organitzada a Barcelona pel Forn de Teatre Pa' Tothom.

Malgrat aquesta nova postulació feta pel mateix Boal, aquest no es va lliurar de rebre crítiques per part de diverses entitats i practicants del Teatre de l'Oprimat perquè consideraven que estava delimitant les noves maneres de treballar la seva metodologia a la resta del món.

Aquest retorn a casa dels principis del Teatre de l'Oprimat, es pot prendre com una metàfora del que Boal creia que havia de passar. Tenia setanta-set anys i va decidir difondre el seu teatre des del seu país natal, potser perquè intuïa que la seva mort estava pròxima, tal i com va anunciar durant la 14a Conferència de Pedagogia i Teatre de l'Oprimat del PTO (*Pedagogy and Theatre of the Oppressed*) a la Universitat de Nebraska a Omaha i també, just una setmana abans, quan va participar amb *Brecht Forum* de New York. Després d'aquest congrés, Boal va estar també al Festival de Teatre de l'Oprimat de Pula (Croàcia) i, a continuació, va viatjar a Rio de Janeiro per a fer més cursos de multiplicadors del seu mètode teatral. Encara que la seva voluntat era treballar a casa seva i que fossin els interessats en el seu teatre els que es desplaressin fins a ell, Boal va decidir tornar a viatjar arreu del món per estendre la seva metodologia teatral¹⁰.

La cronologia feta per Abellan en el seu llibre finalitzava l'any 2000 i des de llavors, Boal va continuar fent més gran el Teatre de l'Oprimat: va crear l'Educació Estètica, a partir de la qual tot comença de nou, perquè potser aquesta forma d'iniciar en el teatre als oprimats és el principi de tot, fins i tot abans dels jocs. Boal anomena Teatre Essencial al teatre humà, el dels Oprimats, aquell teatre que tots portem a dins i que no hem desenvolupat mai. Però potser abans de desenvolupar aquest Teatre Essencial, cal pintar, dibuixar, escriure, ballar... és a dir, desenvolupar l'Educació Estètica. Aquest és el millor camí per preparar els nous multiplicadors del futur, els que faran possible el testimoniatge del que ha de ser l'autèntic Teatre de l'Oprimat. El premi que va rebre sent candidat al Premi Nobel de la Pau 2008 va ser de reconeixement, l'essència del perquè d'aquest premi està en el seu treball. I a l'any 2009, seria escollit Ambaixador Mundial del Teatre per l'UNESCO.

Com diu Llanos, en el seu article:

"En l'actualitat, aquest mètode és practicat a més de 70 països per centenars de grups en àrees com l'Educació i la Pedagogia, l'Assistència Social i la Política, la Salut Mental, la Cultura i el Desenvolupament Organitzacional, entre d'altres camps i és practicat allà on hi hagi dones i homes privats o limitats del seu dret a existir totalment, privats de la seva Identitat i el seu dret al Diàleg - el Teatre de l'Oprimat és el Teatre de Diàleg. Aquests grups ajuden a milers de ciutadans de tot el món a reafirmar la seva ciutadania, els seus drets humans.

[...]

» L'extensió mundial. del Teatre de l'Oprimat reforça el seu enorme valor en el desenvolupament humà i social, en la formació de joves com a metodologia pedagògica enfortint identitats i cultures . Una experiència molt especial és la de la Índia, a Calcuta, amb el grup Jana Sanskriti, una organització que fa que la pràctica del Teatre de l'Oprimat faciliti, entre altres propostes d'acció, la situació de nens, dones i poblacions marginades."

Paulo Freire¹¹ va ésser la gran inspiració d'Augusto Boal. Per estudiar les relacions entre Freire i Boal tenim la tesi doctoral de Tânia Baraúna, ja que ningú com ella ha analitzat profundament les dimensions socioeducatives del Teatre de l'Oprimat sense deixar de relacionar en cap moment aquests dos grans autors:

¹⁰ Tenia pensat assistir amb el seu fill de nou al Brecht Forum de New York el maig de 2009.

¹¹ Vegeu Paulo Freire, *Pedagogia del oprimido*. (Siglo XXI, 1975).

“Para Freire e Boal o desafio para se transformar a escola, a educação e a sociedade, esta na superação da injustiça sócio-econômica ligada às estruturas políticas e econômicas da sociedade. Que podem ser superadas através da preocupação de uma prática de diversidade e da auto-afirmação, com uma política cultural mais ampla de libertação e justiça social. O eixo das idéias de Freire e Boal é a liberdade.”¹²

En aquest capítol, per estudiar el Teatre de l'Oprimít d'Augusto Boal, seguirem la següent estructura, que té com a base tot el material publicat a la pàgina web de la ITO, i que estarà en negreta:

- En primer lloc, explicarem els orígens i la història del TO i tindrem com a referència la història publicada pel mateix Augusto Boal. Seguidament, s'inclou l'arbre del TO en portuguès, també publicat a la web. Després, fem un resum de la història del TO agafant com a fil conductor la vida d'Augusto Boal i tenint com a referència la cronologia feta pel Joan Abellan (2001).
- En segon lloc, exposem els principis del TO, que són traduïts al català a la web¹³. A continuació, fem una valoració dels principis tenint en compte els últims esdeveniments que han marcat la història del TO aquest principi de segle.
- En tercer lloc, expliquem les tècniques que formen part del TO, tot reproduint els textos que el mateix Augusto Boal va escriure per definir-les a la web. Just després de cada tècnica, en fem un anàlisi partint de les paraules de Boal i usant textos d'altres estudiosos del tema. Cal remarcar que s'han explicat més àmpliament aquelles tècniques més utilitzades arreu del món i que no compten amb un llibre sencer que s'hi dediqui.
- Per últim, fem un anàlisi del Teatre de l'Oprimít seguint la teoria de la perspectiva dramàtica de la vida quotidiana d'Erving Goffman.

¹² Tânia Baraúna, “Dimensoes Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal”. Bellaterra: Doctorat d'Educació i Societat, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social - UAB. 2007

¹³ El traductor del principis del TO al català és anònim a dia d'avui, l'autora d'aquest present treball ha fet la traducció catalana de la història i les tècniques. Cal indicar també que durant el capítol s'han traduït al català alguns textos originàriament en castellà o d'una traducció castellana d'un llibre escrit en una altra llengua, per a no trencar el ritme de lectura en català, com ja hem esmentat abans.

El Teatre de l'Oprimat va néixer a Brasil el 1971 sota la jove forma del Teatre Diari, amb l'objectiu específic de tractar problemes locals i aviat va ser utilitzat a tot el país. El Teatre Fòrum va començar a aparèixer a Perú el 1973 de la mà d'un Programa d'Alfabetització. Creiem que seria bo per a Sud- Amèrica; ara es practica en més de 70 països.

A mida que va anar creixent, el TO va desenvolupar el Teatre Invisible a Argentina com una activitat política i el Teatre Imatge per a establir diàleg entre Nacions Indígenes i descendents hispans a Colòmbia, Veneçuela i Mèxic. Avui dia, aquestes formes són utilitzades per fomentar tot tipus de diàleg.

A Europa, el TO es va expandir i va aparèixer l'Arc de Sant Martí del Desig que primer s'utilitzava per entendre problemes psicològics i més endavant per a crear personatges en una obra.

De tornada a Brasil, el Teatre Legislatiu va néixer per aconseguir que els desitjos de la població es plasmessin a les lleis –i ho va aconseguir almenys en 13 ocasions. Ara mateix el Teatre Subjuntiu comença lentament a aparèixer.

Hem descobert que totes aquestes formes, independentment del lloc on van ser creades, podrien ser desenvolupades i utilitzades arreu del món perquè són simplement un Llenguatge Humà.

El TO era usat per camperol/ as i treballadors /as, mes tarda per mestres / as i estudiants; avui, també per artistes, treballadors / as socials, psicoterapeutes, ONGs,.. al principi es feia en espais petits, gairebé clandestins. En el present en els carrers, les escoles, les esglésies, els sindicats, els teatres regulars, les presons...

El TO és el Joc del Diàleg: juguem i aprenem junts / as. Tot tipus de Joc ha de tenir una Disciplina — regles clares que hem de seguir. Al mateix temps, els Jocs tenen necessitat absoluta de creativitat i Llibertat. El TO és la perfecta síntesi entre la antítesis de la Disciplina i la Llibertat.

Sense Disciplina no hi ha Vida Social; sense Llibertat, no hi ha Vida.

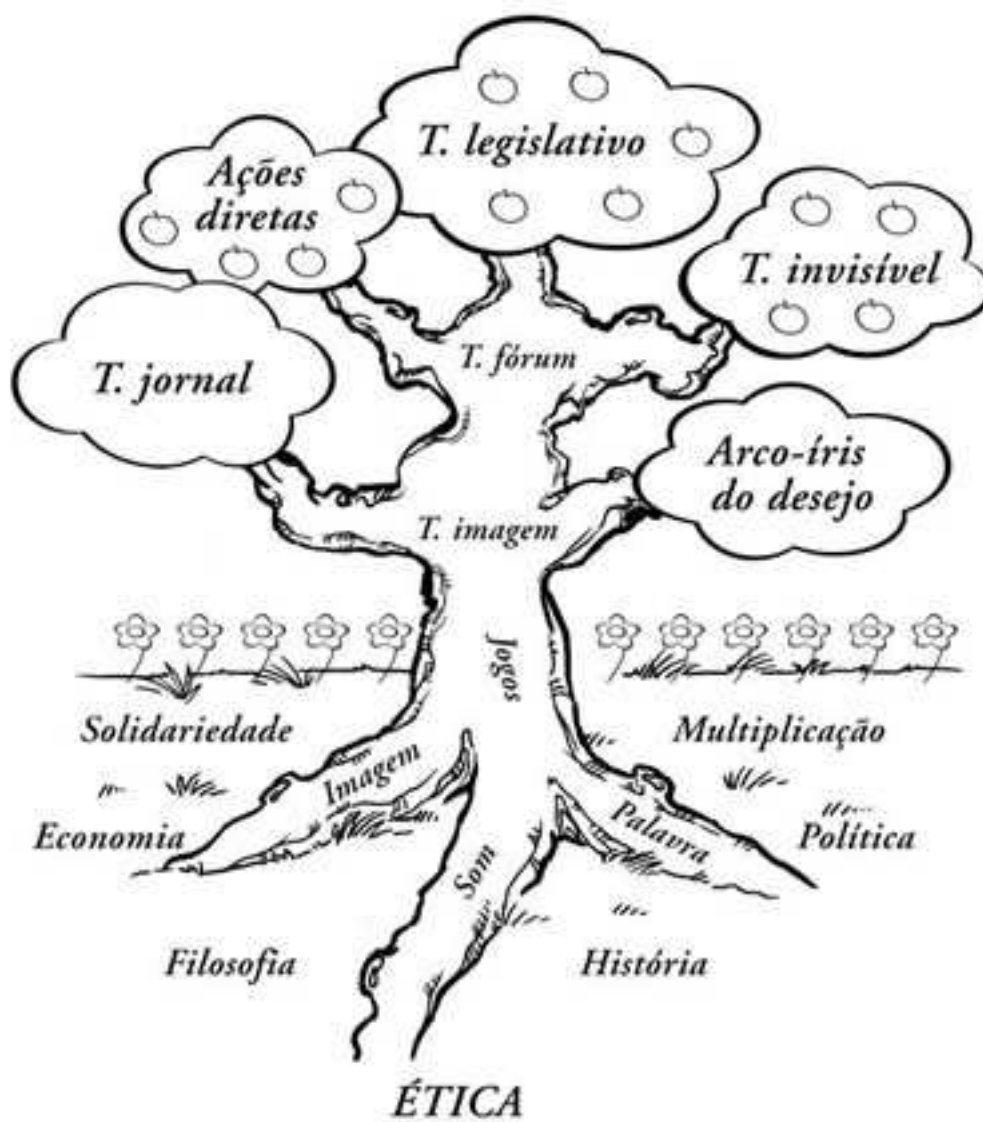
La Disciplina del nostre Joc és la nostra creença que hem de restablir el dret que té cada ésser d'existir amb dignitat.

Creiem que tots / as nosaltres /as som més, i molt millors del que vam pensar que som. Creiem en solidaritat. La nostra Llibertat és per a crear maneres d'ajudar a humanitzar la Humanitat, envaint lliurement tots els camps de l'activitat humana: social, pedagògica, política, artística... El Teatre és Llenguatge, per tant pot ser usat per a parlar de tots els assumptes humans, no per a ser limitat al teatre en si mateix.

Creiem en Paz, no en Passivitat!

Sobte totes les coses, creiem que el Teatre de l'Oprimat és de, acosta, per i para los i les Oprimits /as, com s'aclareix en la nostra Declaració de Principis Si estàs d'acord amb això, certament estem d'acord amb tu.

ÁRVORE DO TEATRO DO OPRIMIDO



1.1 Origen i història

Aquest text el va escriure Augusto Boal el 2004 per a la web de la ITO, que va seguit de l'Arbre del Teatre de l'Oprimít. La web està en anglès, aquest text també està en portuguès i espanyol, però l'Arbre no està traduït i per això, ho incloem en la llengua materna de Boal.

Augusto Boal dictamina que va ser 1971 l'any del naixement del Teatre de l'Oprimít amb el Teatre Diari. I certament, és un any clau en la vida de Boal, a partir de llavors, tot va canviar, tal com veurem més endavant.

Llavors, segons Boal, el TO té trenta-vuit anys de vida, però com és lògic, arribar al Teatre Diari no és un camí que es fa d'un dia per a un altre. Boal duia molts anys dedicats al teatre, els anys anteriors al 1971, que donen raó del perquè de la creació d'un teatre que tenia per objectiu lliurar la paraula a l'Oprimít perquè canviés la seva realitat.

Fem, doncs, un petit recordatori del que es va viure en el món teatral de Boal abans de 1971 i del que va venir després fins als nostres dies. Per a això, tindrem en compte la visió cronològica boaliana que Joan Abellan va redactar en el seu llibre *Boal conta Boal*¹⁴.

Període 1931-1970

Boal va néixer el 1931 a la ciutat de Rio de Janeiro. El 1948, inicia els seus estudis de Química a la Universitat de Rio de Janeiro. El 1950 comença a escriure teatre, és a dir, la primera activitat teatral de Boal serà la de dramaturg: serien unes peces curtes inspirades en el dia a dia del seu barri com, per exemple, l'obra *Martin Pescador* i també escriu obres on barreja la mitologia grega i africana amb la seva realitat.

Acaba els seus estudis d'Enginyeria Química amb el títol de Doctor l'any 1952 i a l'any següent es trasllada a New York per a estudiar Química a la CUNY, però al mateix temps es matricula en la School of Dramatic Arts para cursar dramaturgia. En aquesta època, freqüenta com oïdor a l'Actor's Studio de Lee Strasberg i forma part d'una associació de joves escriptors, la Writer's Group. L'any 1954 obté un premi de la CUNY per l'obra *Martin Pescador*. Boal dona un pas més a la seva activitat teatral i s'atreveix a debutar com director teatral en el Malin Theatre de NY, dirigint dues peces curtes de la seva autoria.

Ja el 1956, José Renato, director del Teatro de Arena de São Paulo, decideix proposar-li el lloc de director teatral de la companyia. Brasil viu un moment de creixement amb tints progressistes que permet a Boal portar a terme des del Teatro de Arena els seus experiments teatrals assaonats amb ideals sociopolítics. En aquest teatre, dirigeix els seus primers espectacles tant propis com d'altres autors. Boal revoluciona l'Arena i, per tant, el panorama teatral del Brasil del moment. El 1957, Boal engega un Laboratori d'Interpretació basat totalment en el mètode Stanislavski i un curs de dramaturgia. El grup intenta dur al teatre la realitat que els envolta, els actors es deixen dur per un teatre amb aires nacionalistes i progressistes, tot això durà que Boal proposi el 1958 que el grup comenci a funcionar com una cooperativa d'actors, fet que es va succeir sense cap problema. Boal funda amb altres membres del teatre el Seminari de Dramaturgia de São Paulo amb l'objectiu d'escriure obres inspirades en la realitat brasilera, un pas més cap al teatre sociopolític que buscava realitzar l'Arena.

A partir d'aquest moment, el Teatro de Arena assoleix portar a escena textos com a companyia independent que es va alçar, van ser textos banyats de crítica social, els seus actors i dramaturgs desitjaven donar a conèixer la realitat brasilera i, per això, l'Arena acaba per realitzar una major expansió en tot l'estat i inaugura una nova seu a Rio de Janeiro. Boal

¹⁴ Joan Abellan, *Boal conta Boal*. (Barcelona: Institut del Teatre, 2001) p. 47-55.

continua escrivint noves obres i adaptant clàssics. El 1960, comença a impartir dramaturgia en l'Escola d'Art Dramàtic de São Paulo.

El 1962, serà un dels nous propietaris del Teatro de Arena formant part d'un nou equip de direcció, on ja no estarà José Renato. En aquest moment, inaugura l'etapa que ell anomena "nacionalització dels clàssics" amb una adaptació de *La Mandrágora* de Maquiavelo. L'Arena pretén buscar les causes de tanta desigualtat social, arribar al seu públic amb el teatre, és el que busca amb textos que parlen de temes universals. En el mateix any, rep el premi Padre Ventura al millor director de l'any a São Paulo. Aquesta etapa continua amb noves adaptacions com una de Lope de Vega que duu de gira pel nord-est de Brasil.

El 1964, hi ha un cop d'estat que sotmet Brasil a una dictadura militar, però malgrat això, Boal continua la seva producció a l'Arena adaptant Tirso de Molina i Molière. L'Arena anava en camí de recerca d'un teatre popular, el seu teatre polític pretenia implicar al públic amb el que es deia a escena, per tant, sempre es tenia en compte el receptor a l'hora d'escriure el text dramàtic. L'Arena feia un teatre d'autor, però el col·lectiu sempre tenia veu i vot. A l'any següent, Boal crea un show que permet a diversos cantants explicar com viuen la seva persecució política, aquest show va passar "a la història de la resistència democràtica brasilera"¹⁵. Boal descobreix que la música i la cançó arriben amb més facilitat al públic i inicia un camí cap a la producció de musicals amb la peça *Arena conta Zumbi* que va escriure amb Guarnieri, un altre dels directors de l'Arena, i estrenant, així, un esquema de títol que es repetiria en endavant per a nomenar obres que parlessin sobre personatges mítics de la història brasilera. L'Arena creava un nou teatre polític, per a això, Boal va crear el sistema jòquer¹⁶, una nova forma de dramaturgia que és el primer element que configura el TO, ja que aquesta figura forma part de totes les tècniques del TO. El jòquer, en els seus inicis, era l'actor encarregat d'explicar el punt de vista de la narració entre altres missions. Boal dirigeix obres en altres teatres de Brasil i inicia contactes amb cantants com Gilberto Gil i Maria Bethânia.

El 1966, Boal decideix signar un manifest amb els directors d'escenes i els dramaturgs residents a São Paulo en defensa de les obres nacionals. En aquest any, escriu *El sistema trágico coercitivo de Aristóteles*, en el qual Boal deixa clar que busca un teatre interactiu i participatiu, on l'espectador no sigui coaccionat per l'actor, sinó que pugui desenvolupar totalment la seva llibertat gràcies al sistema jòquer. Boal viatja amb el seu teatre per primera vegada a Buenos Aires, on coneix la seva futura dona, Cecilia Thumin.

El 1967, dirigeix l'espectacle *Arena conta Tiradentes*, que escriu també amb Guarnieri. Aquest mateix any, rep el Premi Molière a São Paulo pel sistema jòquer, que era el que distingia l'Arena de totes les altres companyies teatrals, un sistema pròxim a la idea del *gestus social* de Brecht, però que es diferencia en alguna cosa bàsica: Boal busca que l'espectador "destrueixi" el personatge perquè només vegi l'actor que hi ha a sota.

El 1968, comença a Brasil una repressió violenta sobretot en el món universitari, no hi ha llibertat d'expressió, malgrat això Boal té un any molt fructífer sobretot com a director i dramaturg, encara que ha de deixar el seu lloc de professor a l'Escola d'Art Dramàtic quan passa a ser controlada pel govern. El 1969, el Teatro de Arena arriba a New York amb *Arena conta Zumbi*.

El 1970, Brasil és camp de repressió i l'Arena se'n va de gira a Caracas, Lima, Buenos Aires i diverses ciutats de Mèxic i dels EUA i participa en el Festival de Manizales (Colòmbia), on es llegeix el text de Boal "El arte y las masas". L'Arena i Boal aconsegueixen una gran notorietat fora de Brasil. I ens trobem davant el pre-naixement del TO, s'inaugura una nova sala del Teatro de Arena, el Areninha, on es fa les primeres representacions de Teatre Diari amb l'obra *Núcleo 2 presenta Teatro Jornal: Primeira Edição*, Boal pretenia amb la

¹⁵ Abellan (2001, 21).

¹⁶ El terme original en portuguès és *curinga*, que Boal va traduir com a "comodín" al castellà. A Catalunya s'usa majoritàriament el terme en anglès, *joker*, i nosaltres utilitzarem el mateix terme però en català, tal i com ja ho va fer Abellan.

dramatització de notícies periodístiques veure l'autèntica realitat que s'hi amagava, és en aquest moment que Boal escriu el seu primer llibre sobre el teatre del poble: *Categorías del teatro popular*.

Julián Boal va exposar el naixement del Teatre de l'Oprimít dins d'aquest context en la conferència anteriorment citada i que Alejandro del Pino va resumir per al lloc web del festival:

“El Teatre de l'Oprimít va sorgir en un context històric i polític —a finals dels 50 i principis dels 60— en el qual el Partit Comunista Brasiler (PCB) havia arribat a certes cotes de poder social i el suport explícit de la major part dels intel·lectuals i artistes de l'època. Però els seus pressupostos no s'allunyaven massa del programa *nacional-desarrollista* que havia engegat el president Getulio Vargas. De fet, en alguns documents oficials, el PCB assegurava que l'obrer brasiler patia més pel retard del desenvolupament econòmic del país que no pas per l'explotació capitalista. Al mateix temps, propugnava una aliança de caràcter patriòtic entre els diversos sectors socials i econòmics brasilers, diluint la lluita de classes en benefici del creixement global de la nació.

» Més enllà de la utilització propagandística del concepte de poble, el PCB considerava que les "masses populars" eren incontrolables, irracionals i manipulables, una actitud elitista que, d'alguna manera, també es reflectia en les peces d'agitació i propaganda que es representaven durant aquells anys en els Centre Populars de Cultura. Creats i impulsats per un ex-membre del grup Arena (col·lectiu teatral dirigit per Augusto Boal), els Centres Populars de Cultura van desenvolupar una àmplia i variada producció creativa entre el 1961 i el 1964 que va incloure des de la realització de diverses pel·lícules a l'edició de revistes i llibres, passant per la posada en escena de nombroses obres escèniques. Les seves propostes recorrien al didactisme i a la immediatesa, tractant de transmetre continguts polítics explícits (i plenament dirigits) a través d'una recuperació forçada de certes manifestacions expressives populars. El fet és que l'activitat d'aquests centres va ser molt benvolguda per amplis sectors de les classes mitges (sobretot intel·lectuals i estudiants), però mai no va aconseguir atreure el públic popular. Per a Julián Boal, la raó última d'aquest rebuig derivava que els creadors i gestors d'aquests centres tenien una visió condescendent i despectiva de l'art popular, al que en el seu manifest fundacional dedicaven qualificatius com primari, evident, inhàbil, groller o trivial.”

Període 1971-1975.

Arribem, doncs, a l'any clau 1971 en què el Teatre Diari ja existia i en el qual Boal situa el naixement del TO, any en què la història del Teatre de Arena va fer un gir: va passar a anomenar-se Companhia Popular de Teatro de São Paulo i Boal, el 2 de febrer, va ser detingut il·legalment i torturat en la presó Tiradentes. Potser per la desgràcia personal que va viure, va experimentar el TO com única via possible de teatre popular. Arthur Miller, Peter Brook i altres artistes i intel·lectuals es van mobilitzar arreu del món i finalment van aconseguir que el govern brasiler el jutgés i l'alliberés al maig del mateix any.

Malgrat tot, amb la dictadura imperant a Brasil, Boal abandona l'Arena i s'exilia amb la seva dona a Buenos Aires, allí dirigeix en la Sala Planeta la seva obra *El gran acuerdo internacional del tipo Patilludo*. Boal s'havia convertit ja en un referent indiscutible sobre el que havia de ser un teatre popular i a New York, es dona testimoniatge d'això, amb el premi Obie Award pel seu espectacle alternatiu *Feira Latinoamericana de Opinião*. A l'any següent, dirigeix a la New York University l'obra *Torquemada*, que parla de la tortura. Més endavant, Boal va fer una gira amb aquesta obra per Colòmbia i Argentina.

Boal comença a impartir cursos per tota Amèrica Llatina. Els seus escrits sobre el seu teatre popular arriben a Espanya i França.

A Buenos Aires, comença les seves primeres experiències amb Tren-Teatre i Teatre Invisible, és a dir, Boal dóna a entendre en la seva història del TO que el Teatre Fòrum va ser anterior a l'Invisible, però aquests fets ho desmenteixen. El 1973, Boal participa en un programa d'alfabetització a Perú, es dóna llavors la creació de la “dramatúrgia simultània”, nom inicial del que és el Teatre Fòrum.

Per situar-nos millor en aquesta època ens il·lustrem amb les paraules de Julián Boal a Sevilla i que Del Pino plasma de la següent manera:

“Durant aquella mateixa època, Paulo Freire va començar a aplicar el seu influent mètode d'alfabetització, primer a l'estat de Pernambuco i després a la resta de les regions brasileres. Fins que el 1964, després del cop d'estat contra el president João Goulart, va haver d'exiliar-se a Xile, on va continuar desenvolupant el seu programa pedagògic i va arribar reputació internacional. El mètode d'alfabetització de Freire no tenia exclusivament un propòsit funcional —és a dir, ensenyar a llegir i a escriure—, sinó que pretenia que els alumnes aprenguessin a desxifrar, intervenir i transformar l'entorn que els envoltava. D'aquesta manera, propiciava una relació dialèctica i horitzontal (no vertical i jeràrquica) entre professors i alumnes, canviant radicalment els rols vigents en l'àmbit educatiu. ‘Segons la Pedagogia de l'Oprimít, va assenyalar Julián Boal, la tasca de l'ensenyant no consisteix a omplir el cap dels alumnes amb el contingut de la seva narració (com si estigués realitzant una transferència bancària), sinó a promoure un aprenentatge crític i constructiu’. Augusto Boal va desenvolupar els principis i mètodes del Teatre de l'Oprimít a partir d'una experiència escènica que va tenir amb camperols peruans en el marc d'una campanya d'alfabetització inspirada en la metodologia de Paulo Freire.”

Boal dedica els seus primers anys d'exili argentí a sistematitzar per escrit la seva metodologia de teatre popular i s'oblida de dirigir teatre. Estant en territori llatinoamericà, es desenvolupa millor el Teatre Invisible, arma al principi molt política, i el Teatre Imatge que Boal crea en un primer moment per a facilitar el diàleg amb els indígenes que no sabien espanyol. Per això, el 1974, publica a Argentina la seva obra mestra *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*, on explica el seu concepte clau de espect-actor. El 1975, publica a Argentina *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, que inclou textos dels seus anys daurats a l'Arena i, el llibre *200 ejercicios y juegos para actores y no-actores*, és l'any del naixement del seu fill Julián. Boal volia amb tota la seva obra manifest per escrit que tot el món pot fer teatre, és a dir, donar la paraula a l'Oprimít.

En aquests anys a Argentina, Boal desenvolupa les seves tècniques més bàsiques i en el seu relat, afirma que totes elles són útils en tot tipus de diàlegs, però fins a quin punt el Teatre Invisible permet un diàleg entre actor i espectador? La figura del jòquer ja començava a limitar-se millor i Julián Boal en un article publicat a la ITO el 2004 hi reflexiona:

“Le Jòquer doit donc faire en sorte que tous participent. Il doit pousser les gens à la réflexion, être un miroir de leurs pensées, donner à l'assemblée ce que chacun lui a dit. Il doit être ce que Platon disait de Socrate « un taon au flanc de la société » : il doit les irriter dans le sens qu'il doit essayer, avec eux, de les mettre dans un état de créativité, de discussion tel qu'ils s'éloigneront de leurs schémas de pensée habituelle, que leurs raisonnements quotidiens leur apparaissent soudain comme étrangers.”¹⁷

Període 1976-1978

El 1976, Boal torna a la seva faceta de dramaturg adaptant textos de Shakespeare i Aristòfanes, però es produeix un cop d'estat per Videla a Argentina i s'instal·la a Portugal, en el mateix any guanya un procés contra la dictadura brasilera que li havia negat el passaport.

¹⁷ Julián Boal, *Eléments de réflexion sur le Joker* (2003). Vegeu URL a Recursos electrònics.

Malgrat això, es publica a Brasil la seva obra mestra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

Durant el seu exili portuguès, el 1977, dirigeix la companyia A barraca de Lisboa a l'estil de l'Arena i amb la companyia portuguesa estrena un espectacle d'autors portuguesos. Boal viatja per països europeus impartint tallers. D'altra banda, Boal organitza al Festival de Teatre de Nancy la manifestació sobre la dispersió dels llatinoamericans arreu del món. El 1978, realitza el primer taller de Teatre de l'Oprimid a Bollène, França, on s'ha traduït la seva obra mestra. Boal imparteix classes a La Sorbonne Nouvelle de París. Surt diverses vegades des de Portugal cap a altres països europeus per a impartir tallers del Teatre de l'Oprimid.

Julián Boal també va dedicar unes paraules a aquesta època en la seva conferència i que Del Pino escriu així:

“Des de finals dels anys 60, el Teatre de l'Oprimid va tenir una extraordinària acollida a França, un país amb una extensa comunitat d'exiliats llatinoamericans i un poderós corrent escènic militant que va trobar en el mètode d'Augusto Boal un nou impuls per a seguir desenvolupant-se. Ja el 1968, Boal havia contactat amb diferents col·lectius teatrals d'esquerres i el 1971, el grup Arena va participar en el Festival Internacional de Nancy. Un any després, Boal va dirigir a un extens i eclèctic grup d'actors francesos i llatinoamericans i el 1977 es va publicar la primera traducció al francès del llibre Teatre de l'Oprimid. En qualsevol cas, Augusto Boal també va haver de plantar cara a certes reaccions negatives com la d'un sector de la crítica teatral francesa que mai va veure amb bons ulls la seva metodologia escènica.”

Període 1979-1985

Mentrestant, Brasil tornava a lluitar per la democràcia. El 1979, Boal inicia el seu exili francès instal·lant-se a París, on crea el Centre du Théâtre de l'Opprimé actual, anomenat en el seu moment CEDITADE (Centre d'Études et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression). En aquesta època, es publica la seva obra més important en anglès als EUA i al Regne Unit. A Brasil, es produeix un amnistia general, fet que li permet viatjar a São Paulo i realitzar el primer taller del Teatre de l'Oprimid en el seu país.

El 1980 dirigeix a París el seminari “Flic dans la tête” amb la seva dona. Aquest seminari va durar dos anys, i que Boal en el seu relat històric del TO, confirma com la primària aparició del que seria en un futur l'Arc de Sant Martí del Desig¹⁸. Certament, era una tècnica que s'endinsava en les problemàtiques psicològiques i les altres utilitats del mètode vindrien després. Comença a escriure obres de Teatre Fòrum. Dirigeix amb el CTO al Théâtre du Soleil de París l'espectacle *Stop, c'est magique*, en el qual exerceix de jòquer.

Es reedita a Mèxic el llibre *Teatro del Oprimido* amb l'entrevista que s'incloïa en l'edició francesa feta per l'Émile Copfermann. Presenta a Rio de Janeiro el seu grup de París amb una obra de Teatre Fòrum. Es publica a França i a Brasil *Stop, c'est magique*. A Brasil es publica també *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. El 1981, Boal amb el seu CTO de París fa experiments de Teatre Imatge al metro.

El govern francès el condecora com a Cavaller de les Arts i Lletres de França. Realitza amb la seva dona un taller de Teatre de l'Oprimid a l'hospital psiquiàtric Fleury-els-Aubrais per invitació del doctor Roger Gentis.

¹⁸ Traduïm al català la tècnica “Arco iris del Deseo”.

El 1982 viatja al Quebec, a Àustria, i a França participa en el seminari sobre les relacions de la cultura amb el món modern en La Nouvelle Sorbonne de París per instància del ministre de Cultura del govern socialista, Jack Lang.

A París es troba amb el secretari de cultura de l'estat de Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, que li proposa la creació a Brasil d'un centre del Teatre de l'Oprimít. Boal continua dirigint a Àustria i a París i duu el seu teatre al Canadà.

El 1984, dirigeix obres a Alemanya i escriu per encàrrec peces de Teatre Fòrum para la Confederació Francesa Democràtica del Treball (CFDT).

El 1985, Boal torna a Rio de Janeiro per a dirigir la seva obra *O Corsário do Rei*.

Període 1986-2009

El 1986, s'instal·la definitivament a Rio de Janeiro, encara que continua expandint el seu mètode per tot el món. Torna a treballar amb el Teatro de Arena. Organitza un equip de pedagogs i animadors culturals per a la realització de tallers de Teatre de l'Oprimít en els Centres Integrats d'Educació Popular (CIEP) promoguts pel sots governador de l'estat de Rio de Janeiro, Darcy Ribeiro, que el fet de no ser reelegit durant les eleccions va provocar que aquests centres desapareguessin.¹⁹

Es publiquen les seves obres de teatre per volums a Brasil. Boal es veu obligat a suprimir els grups de treball que havia creat per als centres d'educació popular. Boal participa en una trobada sobre Teatre de l'Oprimít a la Universitat de Mainz (RFA). Es publiquen a Brasil una altra vegada les seves obres sobre el Teatre de l'Oprimít.

El 1989 es crea el CTO de Rio de Janeiro. Participa en una convenció de psicoteràpia a Amsterdam. Realitza un taller a la New York University i un a la Universitat de Río de Janeiro. Es publica en alemany el llibre Teatre de l'Oprimít. Boal participa amb altres intel·lectuals amb l'anomenat "govern paral·lel" del Partit dels Treballadors.

El 1990 publica a França *L'Arc-en-ciel du désir (Méthode Boal de théâtre et de thérapie)*. En l'actualitat, aquestes teories serveixen per a la construcció de personatges. Es publica a Brasil el segon volum de les seves obres de teatre.

El 1991 se celebra a París la Conferència Internacional del Teatre de l'Oprimít. Boal imparteix tallers de l'Arc de Sant Martí del disseny per tot el món, aquest mateix any arriba a actuar a Burquina Faso.

El 1992, es publica en anglès *Games for Actors and Non-Actors* als EUA i al Regne Unit. Torna a New York, on imparteix tallers en el Brecht Forum, on es realitza experiències de Teatre Invisible.

Boal es presenta candidat a les eleccions en la Càmera Municipal de Rio de Janeiro en les llistes del Partit dels Treballadors, perquè la seva confiança en la política de Lula da Silva era molt forta. Realitza amb els membres del CTO una intensa activitat teatral pels carrers de la ciutat. Guanya les eleccions i el 1993, pren possessió del seu escó. El CTO organitza a Rio de Janeiro el VII Festival del Teatre de l'Oprimít on participen més de vint països.

¹⁹ Els tallers de Teatre de l'Oprimít als CIEP només van tenir sis mesos de vida. Encara que en els resultats electorals de l'any següent Ribeiro va tornar al seu càrrec, els interessos polítics de la nova conjuntura no van permetre tornar a posar en marxa aquests centres.

El 1994, es publica en anglès *The Rainbow of Desire*. La UNESCO li atorga la medalla Pablo Picasso. A seu torn, Boal ofereix la medalla Pedro Ernesto de la ciutat de Rio de Janeiro al professor Paulo Freire. Durant aquesta època Boal va rebre molts premis que reconeixien la seva important aportació al món teatral.

Boal en el seu subjectiu resum històric del TO, anomena el Teatre Legislatiu com la fórmula màgica per a fer que aquest Desig amant de l'arc de Sant Martí, es converteixi en una Llei amb tota la seva propietat. El 1996, gràcies al seu treball a Rio de Janeiro la Câmara Municipal promulga lleis noves redactades pels grups de teatre. Boal conta en la seva crònica que van fer 13. La primera data de l'any anterior és la Llei 2384 que millora les condicions dels malalts geriàtrics als hospitals públics. Es publica a Brasil *Teatro Legislativo (Versão Beta)*, on s'expliquen les lleis aconseguides i la primera versió de *O arco-iris do desejo*. Participa conjuntament amb Paulo Freire a la conferència de PTO a la Universitat de Nebraska, Omaha, on és nomenat Doctor Honoris Causa in Human Letters. Boal acaba el seu mandat, en la Câmara Municipal de Rio de Janeiro i segueix rebent molts premis pel seu Teatre de l'Oprimit.

El 1997 realitza un taller amb actors de la Royal Shakespeare Company i participa en festivals de Toronto. És sobretot en aquest moment que el seu Arc de Sant Martí del Desig passa a ser una bona eina per a crear personatges en una obra. El 1998, s'edita en anglès el *Legislative Theatre*. Boal comença a escriure les seves memòries *Ainda bem eu nasci!* ("Que bé que he nascut!"). Participa a Londres en la realització d'un acte de reobertura simbòlica del teatre Greater London Council amb una sessió de teatre legislatiu transmesa amb so directe a través d'Internet.

Desenvolupa a Sant André i a Porto Alegre, noves formes de Teatre Legislatiu, incorporant-lo als programes dels governs del PT d'aquestes ciutats per elaborar un pressupost participatiu. Els ciutadans voten l'ús dels diners públics. Boal inicia un nou gènere "a Sambópera" amb una adaptació de *Carmen* de Bizet que es va estrenar el 1999 al Centro Cultural Banco de Brasil de Rio de Janeiro. Aquesta obra també va ser estrenada al Palais Royal de París en el 2000.

Boal publica el 1999, a Brasil, la seva autobiografia *Hamlet e o filho do Padeiro* ("Hamlet i el fill del forner"). A partir d'aquest moment, Boal continua amb la seva difusió del mètode des del CTO des de Rio de Janeiro.

Durant els primera dècada del segle XXI, Boal posarà en marxa diversos projectes des del seu CTO: grups comunitaris com Arte vida, Panela de Opressão, Maré Arte, Marias do Brasil; crea un festival de teatre Legislatiu el 2005; transforma el CTO en un Punt de Cultura; porta el TO per escoles, presons, centres de salut mental, primària i sexual; fa cursos per al MST; accions per evitar la violència juvenil; participa al Fòrum Social Mundial, entre altres moltes coses.

El 2004, es decideix organitzar la ITO, l'Organització Internacional del Teatre de l'Oprimit, i es crea la web en anglès, on Boal deixa escrita la seva última tècnica desenvolupada: l'Educació Estètica de l'Oprimit.

Boal indica en el seu curt, però intens, recorregut per la vida del TO que l'Educació Estètica, és l'última tècnica que sorgeix estant al seu Brasil natal. Però l'anomena Teatre Subjectiu, del que parla més detalladament en la Declaració de Principis del TO.

Boal viu el 2004 un moment crucial en la història del TO. Usa les NNTT per a fer xarxa amb tots els CTO's del món i usa la seva plataforma telemàtica per a tornar a reformular el TO amb uns principis i tècniques més definits, que donen més coherència i reforç a tot l'anterior

escrit. Boal parla del Llengua Humà com concepte clau de la seva metodologia, tota ella serveix en tot el món perquè el que aconsegueix és que la gent s'entengui a través del teatre. Boal també reflexiona sobre que el seu TO va ser en un principi un mètode de revolució sociopolítica envoltat, de vegades, en un secretisme absolut, però que ara amb sorpresa veu que es dona en tots els àmbits socioeducatius i culturals.

Boal anomena aleshores un Joc del Diàleg, és la seva referència a tots els Jocs de l'oprimit que ell va donar con un arsenal per actors i no actors. Aquests jocs permeten a l'oprimit jugar amb creativitat, amb la Disciplina dels actors professionals, però sempre amb Llibertat.

La Creativitat és present en tots els éssers humans sense distinció alguna, vinculada amb la comunicació personal i col·lectiva, amb l'Ésser, Fer i Conviure. Respecte a la Creativitat, Paulo Freire indicava, anys abans de la seva mort, que l'avenç tecnològic havia perjudicat la curiositat i la creativitat de l'ésser humà, però insistia en que els educadors poden donar l'oportunitat a la petita majoria que vol canviar la seva realitat a partir del pensament creatiu. En relació a la teoria de Freire, Marc Badia exposa el següent: "una pedagogia revolucionària que té com a objectiu l'acció i reflexió conscient i creativa de les masses oprimides en la cerca del seu alliberament, entès aquest com l'emancipació respecte els mecanismes d'opressió de l'estructura social al servei de les classes dominants (l'objectiu de l'educació és facilitar la transformació radical de l'estructura social)."²⁰

Certament, els Jocs de l'Oprimit li donen al que els practica una disciplina que li duu a buscar una vida més digna. Boal creu que l'ésser humà és solidari i Lliure i que el Llenguatge teatral pot ser usat en tots els camps de la Humanitat.

Boal llança el llibre *La Estètica del Oprimido* el 2006, que només es publica en anglès: *The Aesthetics of the Oppressed*, traducció d'Adrian Jackson. A partir d'aquí, sobretot el seu fill ha estat l'encarregat de portar el seu mètode pel món quan Boal no ha pogut assistir, al igual que ha fet Bárbara Santos i d'altres *curingas* del CTO de Rio de Janeiro.

Boal finalitza el seu relat amb un sentència clara afirmant que el TO busca la Pau en el món, però fugint de la fins a ara Passivitat dels Oprimits. Així, doncs el TO solament té com protagonista l'Oprimit. Boal ho deixa ben exposat en la Declaració de Principis i indica, com mai no havia dit abans, que per a practicar el TO cal estar d'acord amb tota aquesta ideologia.

Augusto Boal va ser l'encarregat d'escriure el missatge del Dia Mundial del Teatre del 27 de març del 2009 que va llegir a París en el mateix dia quan va ser anomenat Ambaixador Mundial del teatre. Aquest missatge el va fer més conegut arreu del món, del qual en parlarem més endavant. Boal estava molt malalt durant aquest esdeveniment. Per això, ja no va ser possible que pogués assistir al Festival de Théâtre de l'Opprimé a Montreuil (França) entre el 11 i el 17 d'abril de 2009 que havia estat organitzar per el seu fill des del seu GTO de París en col·laboració dels grups Entr'act-TO i MissGriff.

Augusto Boal mor a causa d'una insuficiència respiratòria la matinada del dia 2 de maig de 2009 a l'Hospital Samaritano, de Río, on havia ingressat el dia 28 d'abril a causa d'una leucèmia contra la qual lluitava des de feina alguns anys. Les seves restes mortals va ser incinerades al dia següent al Cementiri de Caju a Rio de Janeiro.

²⁰ Marc Badia , "El Teatre de l'oprimit i el teatre socioeducatiu: Recorregut teòric, tècniques i una experiència pràctica". Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2009. Treball de pràcticum. Pàg, 21.

1.2 Principis i tècniques

Organització Internacional del Teatre de l'Oprimat (ITO)

Declaració de Principis

Preàmbul

1. L'objectiu bàsic del Teatre de l'Oprimat és humanitzar a la Humanitat

2. El Teatre de l'Oprimat és un sistema d'Exercicis, Jocs i Tècniques basat en el Teatre Essencial, per a ajudar als homes i a les dones a desenvolupar el que ja posseeixen dintre de si mateixos: el teatre.

Teatre Essencial

3. Tot ser humà és teatre!

4. Teatre es defineix com l'existència simultània – en el mateix espai i context - d'actors i espectadors. Cada ésser humà és capaç d'observar la situació i d'observar-se a si mateix en la situació.

5. El teatre essencial consisteix de tres elements: Teatre Subjectiu, Teatre Objectiu i el Llenguatge Teatral.

6. Cada ésser humà és capaç d'actuar: per a sobreviure, necessàriament hem de produir accions i observar aquestes accions i els seus efectes sobre el món exterior. Ser Humà significa ser Teatre: la coexistència de l'actor i l'espectador en el mateix individu. Això és el Teatre Subjectiu.

7. Quan els éssers humans es limiten a l'observació d'un objecte, una persona o un espai, negant la seva capacitat i necessitat d'actuar, l'energia que seria usada per a actuar es transfereix sobre aquell espai o objecte, creant un espai subjectiu en l'espai físic que ja existia: és l'Espai Estètic. Això és el Teatre Objectiu.

8. Tot ésser humà usa, en la seva vida quotidiana, el mateix llenguatge que els actors usen sobre l'escenari: les seves veus, els seus cossos, els seus moviments i les seves expressions tradueixen les seves idees, emocions i desitjos en el Llenguatge Teatral.

Teatre de l'Oprimat

9. El Teatre de l'Oprimat ofereix a cadascú el mètode estètic per a analitzar el seu passat, en el context del seu present, i per a poder inventar el seu futur, sense esperar-lo. El Teatre de l'Oprimat ajuda als éssers humans a recuperar un llenguatge que ja posseeixen – aprenem com viure en la societat jugant al teatre. Aprenem com sentir, sentint; com pensar, pensant; com actuar, actuant. El Teatre de l'Oprimat és un assaig per a la realitat.

10. Anomenem oprimits els individus o grups, que són socialment, culturalment, políticament, o per raons de raça o sexualitat, o per qualsevol altre motiu, desposseïts del seu dret al Diàleg o impeditos d'exercir-lo.

11. El Diàleg es defineix com a l'intercanvi lliure entre persones —individuals o grups- participant en la societat humana amb els mateixos drets, respectant les diferències i sent respectat.

12. El Teatre dels Oprimits es basa en el principi que totes les relacions humanes haurien de ser de tipus dialogant: entre homes i dones, entre races, famílies, grups i nacions, el diàleg hauria de prevaler. En realitat tots els diàlegs tenen la tendència a transformar-se en monòlegs, cosa que crea les relacions *opressors-oprimits*.

Reconeixent aquesta realitat, el principi fonamental del teatre dels oprimits és ajudar a restaurar el diàleg entre éssers humans.

Principis i objectius

13. El Teatre dels Oprimits és un moviment mundial, estètic, no violent, que busca la pau, però no la passivitat.

14. El Teatre dels Oprimits prova d'activar la gent en un esforç humanista, expressat pel seu propi nom: *teatre de, per i per als oprimits*. Un sistema que permet que la gent actuï en la ficció del teatre esdevenint protagonistes, per exemple, subjectes actius de la seva pròpia vida.

15. El Teatre dels Oprimits no és una ideologia ni un partit polític, no és dogmàtic ni coaccionant i és respectuós amb totes les cultures. És un mètode d'anàlisi i una manera d'arribar a societats més felices. Pel seu caràcter humanista i democràtic, s'utilitza arreu del món, en tots els àmbits d'activitat socials com podrien ser: educació, cultura, arts, política, treballs socials, psicoteràpia, programes d'alfabetització i salut.

16. El Teatre dels Oprimits és utilitzat en dotzenes de nacions existents al món com a instrument per arribar a descobriments sobre un mateix i sobre l'Altre, per clarificar i expressar els nostres desitjos; una eina per canviar les circumstàncies que produeixen la infelicitat i el dolor i per realçar aquelles que produeixen la pau; per respectar les diferències entre individus i grups i per a la inclusió de tots els éssers humans en el Diàleg; i finalment una eina per a l'assoliment de justícia econòmica i social, fonaments essencials de la veritable democràcia. En resum, l'objectiu general del Teatre dels Oprimits és el desenvolupament dels Drets Humans essencials.

Organització Internacional de Teatre dels Oprimits (ITO)

17. La ITO és una organització que coordina i realça el desenvolupament del Teatre dels Oprimits arreu del món, d'acord amb els principis i objectius d'aquesta Declaració.

18. La ITO realitza aquesta tasca connectant els participants del Teatre dels Oprimits en una xarxa mundial, promovent l'intercanvi i el desenvolupament metodològic; facilitant la instrucció i la multiplicació d'aquestes tècniques existents; concedint projectes a nivell mundial; estimulant la creació a diferents municipis i ciutats de *Centres de Teatre dels Oprimits* (CTO); millorant i creant les condicions pels treballs dels CTO i els practicants, creant un espai de trobada internacional a través d'Internet.

19. La ITO té un caràcter humanista i democràtic tal com els seus principis i objectius declaren i incorporarà cada contribució dels que treballen sota aquesta Declaració de Principis.

20. La ITO suposarà que qualsevol persona utilitzant les diferents tècniques de Teatre dels Oprimits s'adscriu a aquesta Declaració de Principis.

Aquests 20 principis pertanyen a la declaració que la ITO va redactar el 2004: la majoria dels principis formen part de la base teòrica del Teatre de l'Oprimít que Augusto Boal deixa plasmada en les seves cinc obres generals, ja que l'Arc de Sant Martí del Disg, el Teatre Legislatiu i l'Educació Estètica són tres tècniques que gaudeixen del seu propi llibre²¹. Tots els principis de la declaració, doncs, són una reformulació del que Boal ja va escriure fa quasi 40 anys.

Segurament en el preàmbul de la declaració, és una novetat l'objectiu bàsic del Teatre de l'Oprimít, que és Humanitzar la Humanitat. Ja quedava clar que Boal considerava que tota persona podia fer teatre perquè aquesta capacitat la duu dins i l'anomena Teatre Essencial. La màxima és que el Teatre Essencial permet que l'espectador passi a ser actor i això és anomenat Teatre Subjectiu. Que una persona pugui ser actor i espectador al mateix temps és una afirmació que no tots els especialistes subscriuen com, per exemple, Orlando Cajamarca, que considera que no tothom està capacitat per a fer teatre. Quan una persona només observa una situació a escena i no fa res per a canviar-la perquè no té la motivació de posar-se en el lloc del personatge està vivint Teatre Objectiu. Boal considera que en la vida quotidiana tothom fa teatre, utilitza les mateixes armes que l'actor. Per tant, domina el llenguatge teatral en aquest sentit de la paraula.

Els principis que van del 9 al 12 parlen expressament del Teatre de l'Oprimít i serien un resum actualitzat de totes les teories escrites anteriorment citades. La màxima és que la Poètica de l'Oprimít passa a ser una Estètica de l'Oprimít. L'oprimít, l'única cosa que fa és assajar la realitat per a transformar-la.

Boal considera que aquest teatre només pot fer-se amb col·lectius potencialment oprimits que no tenen oportunitat de diàleg, als quals se'ls nega la llibertat a la qual tenen dret. El Teatre de l'Oprimít mai pot ser de l'opressor però quan es dialoga amb aquest, la major part de vegades l'opressor aconsegueix, amb un monòleg, aplacar l'oprimít. Boal, amb el Teatre de l'Oprimít, vol que les persones dialoguin.

Boal, des del principi 13 fins al 16, fa una declaració sobre com definir el Teatre de l'Oprimít des del punt de vista sociopolític. Torna a etiquetar aquest teatre com un moviment mundial i estètic. D'altra banda, Boal considera que el seu teatre no és una ideologia ni un partit polític encara que no hem d'oblidar el seu origen que es basava en principis marxistes. Aquests principis també van ser recollits i desenvolupats en la Teologia de l'Alliberament a partir de la qual Paulo Freire va idear la seva *Pedagogia de l'Oprimít*. Boal, al seu torn, s'inspira en aquest títol per anomenar el seu teatre.

D'altra banda, Boal subscriu que el caràcter democràtic d'aquest teatre fa que s'utilitzi en camps d'educació i treball social. Per tant, Boal no nega expressament que el Teatre de l'Oprimít s'utilitzi solament com a arma sociopolítica. El Teatre de l'Oprimít s'utilitza en tot el món i té per objectiu desenvolupar els Drets Humans essencials i potser per això Boal va ser candidat al Premi Nobel de la Pau per a l'any 2008.

Els principis que van del 17 al 20 parlen expressament de l'Organització Internacional del Teatre de l'Oprimít, ITO. La ITO es va fundar per a vetllar que tots els grups que són activistes i militants del TO segueixen aquesta declaració de principis. La ITO permet un intercanvi mundial sense precedents a partir de projectes conjunts, de tallers de multiplicació de les tècniques i estimulant la creació de CTO com el de Rio de Janeiro, totalment seguint

²¹ Considerem els volums *Teatro del Oprimido* i *Juegos para actores y no actores*, com els dos primers llibres de referència.

la seva ideologia. La ITO serà totalment democràtica ja que no afavorirà a cap grup en particular.

La ITO suposa que tota persona que utilitza aquestes tècniques està d'acord amb aquesta Declaració de Principis, per tant, si algun grup utilitza el Teatre Fòrum, el Teatre Imatge o qualsevol de les tècniques boalianes amb altres intencions, estaria fent un mal ús del TO el que comporta una reacció de desaprovació per part dels militants autèntics del TO. Referent a l'existència de molts grups, siguin o no integrants de la ITO, Del Pino escrivia en el seu article sobre la conferència de Julián Boal:

“Segons el parer de Julián Boal, en moltes d'aquestes actualitzacions contemporànies dels ensenyaments del dramaturg brasiler, poden trobar-se dos elements que contribueixen a desactivar el seu potencial emancipador. D'una banda, les propostes de molts d'aquests grups cauen en un excés d'idealisme, ja que pressuposen l'existència d'una espècie de naturalesa humana eterna i fixa que condiciona els pensaments i les passions dels individus, amb independència de les seves posicions econòmiques i socials. A partir d'aquesta premissa, els seus muntatges dramàtics solen centrar-se en qualitats d'ordre moral i psicològic i no en qüestions ideològiques i socioeconòmiques, de manera que les intervencions dels espectadors apel·len a aspectes emocionals i sentimentals, en comptes de denunciar les injustícies i desigualtats de les estructures socials.”

D'altra banda, el fenomen de la professionalització d'algunes entitats generen algunes contradiccions que preocupen al mateix creador del TO i el seu fill. Del Pino ens recorda el que en aquella conferència es va enumerar el perquè de l'existència del TO: “Cal tenir en compte que el Teatre de l'Oprimit va sorgir amb la intenció de lluitar contra l'especialització en la producció cultural, proposant que els espectadors poguessin intervenir activament en la representació escènica i qüestionant la idea que els actors són mediadors ideològicament neutrals.”

Val a dir que Julián Boal considera que aquest fenomen que es produeix en el TO és un fet propi de la globalització i que també afecta a altres àmbits de la societat. Tanmateix, apunta que hi continua havent grups fidels a la ideologia del seu pare que aconsegueixen que no es perdi el sentit de l'existència actual del TO.

Al Fòrum de la ITO, Augusto Boal també va fer diverses intervencions per a parlar directament amb els seus seguidors sobre tots aquests temes tan controvertits, els quals van agrair molt la seva proximitat a l'hora de debatre les qüestions. Boal remarca que els Principis són invariables i que tot queda en la consciència de la persona que practica TO.

També cal esmentar que Julián Boal ha estat un gran impulsor a l'hora de que el Teatre de l'Oprimit es difongués per Internet a través de la ITO. Aquesta web dona eines literàries als estudiosos del TO com per exemple la publicació periòdica digital *Under Pressure*, que ja s'editava al CTO Formaat des de l'any 1999, i que a partir del 2006, dirigeix Julián Boal. La web compta amb una àmplia relació d'estudis sobre el TO, assajos i dossiers de projectes importants mundials, entre d'altres materials. Julián Boal també és autor del llibre *Imatges d'un Teatre Popular* publicat a l'any 2000 a Brasil.

Actualment, a les *Yellow Pages* de la web trobem uns 60 països que disposen de CTO. El 2004 Augusto Boal, a part d'escriure la història, els principis i les tècniques del TO per a la web, també va escriure una carta de benvinguda a tots els practicants del seu mètode que es va publicar al Fòrum de la web i que, fins a l'actualitat, continua publicada. En aquesta carta Boal demana que tots els grups que s'incloguin en el registre de la web de la ITO han de seguir els principis del TO de manera honesta.

El gran acte que ha preparat el CTO de Rio de Janeiro en honor d'Augusto Boal ha estat la creació d'un Primer Congrés Internacional, a l'estiu del 2009, en què han participat els

màxims practicants i estudiosos del TO, molts d'ells registrats a la ITO. Aquest esdeveniment està relacionat amb el que té lloc des de 1995 al PTO de la Universitat de Nebraska dels EUA, que va aconseguir la *famosa foto* de Boal amb Freire l'any 1996. El projecte del CTO de RIO és crear una conferència que serveixi de punt de trobada per a tota les persones que s'anomenen *boalianes*. Amb anterioritat, el CTO de Rio havia organitzat diferents festivals de Teatre Fòrum tant en solitari com en col·laboració amb altres CTO de Brasil i d'arreu del món. En aquesta ocasió, però, és el primer cop que organitza una trobada d'aquest estil que li dona un aire academicista, científic i investigador molt semblant a l'ambient universitari que embolcalla el CTO de la Universitat de Nebraska.

El TEATRE DE L'OPRIMIT és un sistema de Jocs i Tècniques especials que tenen per objectiu el desenvolupament de la llengua del teatre dels ciutadans oprimits, que és la llengua essencial humana. Aquesta forma de teatre es proposa per treballar sobre, per i per a l'oprimit, ajudar-lo a lluitar contra les seves opressions i transformar la societat que les engendra. La paraula Oprimit es refereix a la persona que ha perdut el dret d'expressar les seves voluntats i necessitats i que és reduïda a la condició d'oient obedient d'un monòleg. S'ha d'utilitzar com una eina per lluitar contra qualsevol tipus d'opressió, racisme, sexisme i qualsevol tipus de discriminació. TEATRE DE L'OPRIMIT no aspira a ser com la definició de Hamlet “Un mirall que ens permet veure els nostres vicis i les nostres virtuts” sinó ser un instrument de transformació social concreta.

Del Pino compara la vessant política del Teatre de l'Oprimit amb la tècnica cinematogràfica que també ens ha obsequiat amb un cinema polític:

“En connexió amb la idea de Jean Luc Godard la intenció del qual no és realitzar pel·lícules polítiques sinó fer ‘políticament cinema’, el creador del Teatre de l'Oprimit, Augusto Boal, creu que per a portar a terme autèntic teatre polític cal intentar transformar radicalment les convencions que dominen el món de la representació escènica. Augusto Boal considera que la separació entre actors i espectadors respon a un pressupost ideològic que atorga a uns pocs el dret a la paraula, l'acció i la llum, mentre condemna als altres al mutisme, la passivitat i la foscor. Per tot això, Boal proposa una ruptura d'aquest repartiment de rols, permetent que els espectadors puguin intervenir activament en la representació, ja sigui aportant solucions als conflictes argumentals, plantejant noves situacions o donant indicacions als actors i al director.”²²

Del Pino justifica el seu discurs tenint en compte les paraules de Fran Ilich²³:

“D'aquesta forma el Teatre de l'Oprimit compleix les promeses d'interactivitat a les quals aspira la narrativa digital, i encara que no sempre arriba a la sofisticació que la tecnologia ens brinda, posseeix el plus de ser una disciplina tangible que assoleix eludir els paranys de la virtualitat per a entrar a formar part del físic.”

Augusto Boal ofereix en el seu llibre *Teatro del Oprimido* el pla general per la conversió de l'espectador en actor, sintetitzat en un esquema de quatre etapes. Aquest esquema apareix desenvolupat en la segona part del llibre, *Juegos para actores y no actores*, i més endavant, dedicaria llibres sencers a les noves tècniques que van sorgir després d'aquests escrits. Les quatre etapes es poden resumir de la següent manera:²⁴

Primera etapa. Conèixer el cos: seqüència d'exercicis en què un comença a conèixer el seu cos, les seves limitacions i les seves possibilitats, les seves deformacions social i les seves possibilitats de recuperació.

Segona etapa. Convertir el cos expressiu: Seqüència de jocs amb els quals un comença a expressar-se a través del cos, abandonant altres formes d'expressió més usuals i quotidianes.

Tercera etapa. El teatre com a llenguatge: es comença a practicar el teatre com a llenguatge viu i present i no com a producte acabat que mostra imatges del passat:

- Primer grau. Dramatúrgia simultània: els espectadors “escriuen” simultàniament amb els actors que actuen.

²² Veure URL a Recursos electrònics.

²³ Paraules de Fran Ilich extertes d'un text que va repartir durant la primera sessió del curs Remezclando la realidad con los narrative media.

²⁴ Augusto Boal, *Teatro del Oprimido*. (Barcelona: Alba, 2009) Pàg. 24-26.

- Segon grau: Teatre-imatge: Els espectadors intervenen directament, "parlant", a través d'imatges fetes amb els cossos dels actors.
- Tercer grau. Teatre-fòrum: els espectadors intervenen directament en l'acció dramàtica i interactuen.

Quarta etapa. El teatre com a discurs: formes senzilles en què l'espectador-actor presenta "espectacles" segons les seves necessitats de discutir certs temes o assajar certes accions.

Exemples: 1. Teatre diari. 2. Teatre Invisible. 3. Teatre fotonovel·la. 4. Fallida de repressió. 5. Teatre-mite. 6. Teatre-judici. 7. Rituals i màscares.

Boal desenvolupa totes aquestes etapes en molt poques pàgines i cal remarcar que algunes d'aquestes tècniques, avui dia, ja no formen part del corpus del Teatre de l'Oprimat perquè s'han deixat de practicar o si es practiquen es fa de manera molt mínima, quasi formant part de l'etapa de jocs com, per exemple, la fotonovel·la que normalment s'executa durant les sessions d'entrenament prèvies al Teatre Imatge o el Teatre Fòrum.

JOCS DE L'OPRIMIT - Tots els nostres sentits, la nostra percepció de la realitat i la nostra capacitat de sentir i raonar, tendeixen a convertir-se en mecànics per les accions repetitives que fem dia a dia. Tendim a tornar-nos menys creatius acceptant la realitat tal com és en comptes de transformar-la. Jocs de l'Oprimat és un sistema de Jocs que ens ajuden a "sentir el què toquem", "escoltar el que sentim", "veure el què mirem", "estimular tots els sentits" i "entendre què diem i sentim".

Boal considera que l'oprimat pot fer teatre com un actor professional i que, per tant, tothom pot fer teatre. Els Jocs de l'Oprimat serveixen per entrenar al no actor, que ens permeten adonar-nos de la realitat i ser més creatius per a transformar-la. En el llibre de *Juegos para actores y no actores* es sistematitza la formació que ha de rebre un actor segons Boal: l'estructura de la interpretació de l'actor segueix els cànons de Stanislavski. Com indica Boal en la seva pàgina web de la ITO, el nou sistema es basa en cinc fases:

- *Sentir tot el que es toca.* En aquest tipus d'exercicis el més important és el cos. Boal aconsella que els exercicis físics mai no han d'arribar a ser violents o difícils i que les sessions s'iniciïn amb exercicis de relaxació o despertar corporal.
- *Escoltar tot el que se sent.* La majoria d'aquests exercicis combinen ritme i moviment, la música i el ball formen part d'aquestes sèries; mai no hem d'oblidar el so, la respiració, els nostres ritmes interns, etc.
- *Activar els diferents sentits.* Desenvolupar la vista amb exercicis en què representem els rols de cec i de pigall i exercicis sobre l'espai que desenvolupen tots els sentits inclòs el de la vista.
- *Veure tot el que es mira.* En aquest apartat s'inclouen les sèries d'exercicis dels miralls, de les escultures i de les titelles. Són vàlids per a treballar el Teatre Imatge, però també per al Teatre Fòrum. Els exercicis desenvolupen la capacitat d'observació mitjançant el diàleg visual entre dos o més persones. El llenguatge verbal està prohibit. El silenci és màxim en aquests exercicis.
- *La memòria dels sentits.* Aquests exercicis estan relacionats amb la memòria, l'emoció i la imaginació. Ens serveixen per preparar una escena teatral i també per a preparar una acció futura en la realitat.

TEATRE IMATGE - Les paraules són buits que omplen el buit (*vacuum*) que existeix entre un ésser humà i un altre. Les paraules són línies que fem a la sorra, sons que esculpim en l'aire. Coneixem el significat de la paraula que pronunciem perquè l'omplim dels nostres desitjos, idees i sentiments, però no sabem com serà escoltada per cada oient. El TEATRE IMATGE està configurat per una sèrie de Tècniques que permeten a les persones comunicar-se a través d'imatges i Espais i no només a través de paraules.

Augusto Boal va desenvolupar la tècnica del Teatre Imatge al llibre *Juegos para actores y no actores*, a la qual dedica una seixantena de pàgines a més d'exposar la seva experiència amb el Teatre Imatge viscuda durant el seu exili a França.

El primer nom amb què es va batejar aquesta tècnica va ser Teatre Estàtua, més endavant es va denominar Jocs d'Imatge i finalment es va decidir el nom actual Teatre Imatge. Boal dictamina que per practicar el teatre imatge és necessari tenir en ment un dels principis bàsics del Teatre de l'Oprimit "*La imagen de lo real es real en cuanto a imagen.*"²⁵: Georges Laferrière i Tomás Motos descriuen els objectius del Teatre Imatge de la següent manera:

"L'objectiu del teatre imatge és ajudar als participants a veure millor, a destriar les imatges amagades, aquelles que són menys evidents a primera vista. La riquesa d'aquest teatre resideix en el fet de plantejar que davant d'una imatge no tots descobrim el mateix. La interpretació depèn de la subjectivitat de cadascú. El llenguatge visual ofereix d'una manera original, en ocasions simbòlica, i accessible a tots, d'aprendre la realitat."²⁶

Laferrière i Motos consideren que per a fer Teatre Imatge, és convenient que es doni una situació d'opressió que concerneix a tot el grup. L'animador del joc ha d'ocupar-se de la forma de la representació i no del fons. Les regles han de ser estrictes perquè la creativitat també implica límits.

Hi ha moltes maneres de treballar la tècnica del Teatre Imatge, però la principal característica que no ha de variar és que el grup ha de treballar d'una imatge real a una imatge ideal i que tots els participants poden donar la seva opinió sobre l'exercici i no només l'escultor o director de la imatge, que en cap cas no ha de ser el professor o animador de la sessió.

Laferrière i Motos comenten la relació del Teatre Imatge amb la tècnica de l'Arc de Sant Martí del Desig i comenten que Boal s'aproxima més al psicodrama: "*La translació a imatge aclareix als protagonistes les seves diverses conductes de la seva missió i els ajuda a alliberar-se.*"²⁷

Amb el Teatre Imatge, utilitzat en àmbits d'intervenció sociocultural, es treballa la por, la marginació, l'opressió dels membres d'un grup que són analitzats per a lluitar contra els seus efectes negatius. Una de les formes més operatives de treballar aquesta tècnica és la següent, segons Laferrière i Motos²⁸:

- El grup relata experiències personals viscudes d'opressió i d'entre totes elles es tria una per a treballar. El protagonista real de la història no té perquè participar en la història pot ser un mer espectador.

²⁵ Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*. (Barcelona: Alba, 2002). p. 294.

²⁶ Georges Laferrière i Tomás Motos, *Palabras para la acción*. (Ciudad Real: Naque, 2003) p. 235.

²⁷ *Ibidem*, p. 235.

²⁸ *Ibidem*, p. 236.

- Cal transformar la història en imatges. Se selecciona el moment crucial i es concreta en una imatge estàtica elaborada pels components del grup, un dels membres ha de quedar fora de l'escena, ja que farà d'escultor.
- Cal analitzar la imatge. La imatge construïda, la central, és analitzada des del focus, l'estatut dels personatges i la contradicció. El focus és el punt o els punts de la imatge que centra l'atenció de l'espectador. L'anàlisi del focus ens mostra les imatges que passen a ser essencials. L'estatut és el que ens indica que personatges o accions són preeminents i quines són antagònics i la relació de domini que s'estableix entre ells. A partir de la contradicció reflectida es comença a dissenyar el conflicte.
- Cal deliberar sobre la idea embrionària de la història. Es tracta de concretar la paraula que defineix el contingut essencial de la situació que es vol narrar.
- A partir de la imatge central s'elabora una seqüència d'imatges que desenvolupa la història en el seu conjunt. Es comença creant la imatge anterior a la imatge central i altra posterior, formant una seqüència de tres imatges.
- Després, es dona l'elaboració de tantes triades imatges com escenes pugui tenir la història que volem representar. A aquestes imatges posteriorment se'ls dona vida amb diàleg i improvisació.
- Rebel·lió enfront de la situació d'opressió. Una vegada creada la seqüència de tres imatges que tanca la història, ens revelem i canviem el seu final negatiu, buscant altre on la situació d'opressió quedi superada. Aquest final és el qual proposa el grup com imatge ideal.

TEATRE FÒRUM - La música és l'organització de so en el temps; les arts plàstiques, l'organització de colors i línies en l'espai; el teatre, l'organització d'accions humanes en el temps i l'espai. El teatre és una representació i no una reproducció de la realitat social. El TEATRE FÒRUM presenta una escena o una obra que ha de mostrar necessàriament una situació d'opressió contra la qual el Protagonista no sap com lluitar i no és capaç de superar. Els espect-actors són convidats a reemplaçar aquest Protagonista i a representar - en escena i no des de l'audiència - totes les solucions possibles, idees i estratègies. Els altres actors improvisen les reaccions dels seus personatges cada cop que s'encaren a una nova intervenció per permetre una anàlisi sincera de les possibilitats reals d'utilitzar aquells suggeriments en la vida real. Tots els espect-actors tenen el mateix dret a intervenir i provar a escena les seves idees. El TEATRE FÒRUM és un assaig col·lectiu per a la realitat.

En el capítol quatre d'aquest treball de recerca, aprofundirem en el Teatre Fòrum. Sobre aquesta tècnica s'ha escrit molt perquè és la més utilitzada mundialment. Tal com diu Boal, el Teatre Fòrum és una representació d'un ideal que busquem. És un assaig de la revolució per a millorar la realitat, és la gran arma per a la transformació social i per això gaudeix de prestigi mundial.

Motos indica en el seu article a la memòria de Boal que en el Teatre Fòrum: "El espectáculo se inicia en la ficción pero su objetivo es integrarse en la realidad." El Teatre Fòrum normalment és una peça de creació col·lectiva que parla del col·lectiu que pateix la problemàtica social en qüestió, encara que Boal hagi escrit peces expressament per al Teatre Fòrum.

La metodologia del Teatre Fòrum és molt bàsica i senzilla. És una tècnica molt recorreguda en tot el món pels professionals de la intervenció socioeducativa. El que ha comportat la creació de noves versions del Teatre Fòrum que es desvinculen de l'original. El Teatre Fòrum està sistematitzat en el llibre *Juegos para actores y no actores*. En l'última versió espanyola d'aquest llibre, publicada per Alba, s'expliquen les experiències amb el Teatre Fòrum que es van desenvolupar a Europa entre 1977 i 1979 i s'hi inclouen unes tècniques generals d'assaig que serveixen per a preparar l'obra de Teatre Fòrum abans de la seva

estrena: es poden fer assajos lliures amb o sense text, assajos de dinamització emotiva o d'escalfament ideològic, entre d'altres.

Les tècniques específiques per a la preparació d'un model de Teatre Fòrum també serveixen per a altres tipus d'espectacles: Boal ha arribat a sistematitzar 32 tipus d'assajos, després els assajos anomenats de la "taca" que són imprescindibles quan s'utilitza el sistema jòquer. Finalment, en l'última versió del llibre es van incloure 20 preguntes que responien a dubtes i certeses del Teatre Fòrum. Els principis del Teatre Fòrum sempre seran els mateixos: la transformació de l'espectador en protagonista de l'acció teatral i l'intent, a través de la transformació, de modificar la societat i no només interpretar-la.

Laferrière i Motos entronquen el Teatre Fòrum amb la creació col·lectiva perquè Boal el va crear "para otorgar la palabra a las clases oprimidas y a todos aquellos que son oprimidos en el interior de éstas".²⁹ Boal vol que participi el públic, el seu teatre popular didàctic aconseguix que l'espectador passi a ser actor. Laferrière i Motos comparen la metodologia del Teatre Fòrum amb la de l'actor i autor italià Dario Fo.

TEATRE DIARI - Aquest sistema de 12 tècniques constitueix el primer intent que es va fer per crear el Teatre de l'Oprimit: es dona el mitjà de producció a l'audiència en comptes del producte artístic acabat. Estan concebudes per ajudar qualsevol persona a fer una escena teatral basada en una notícia del diari o en qualsevol altre material escrit com ara els informes d'una reunió política, els texts de la Bíblia, de la Constitució d'un país, la Declaració de Drets Humans, etc.

El Teatre Diari va ser la primera tècnica sociopolítica que va inventar Boal amb la intenció d'oferir al públic un mitjà de producció teatral per al qual qualsevol text és vàlid. Aquesta tècnica està molt ben explicada al llibre *Teatro del Oprimido* on Boal recorda que el seu origen està en el Grup Nucli2 del Teatro de Arena de São Paulo.

Motos, en el seu article sobre la figura de Boal:

"Esta modalidad teatral tanto por su gestación como por su finalidad es un teatro de urgencia, que tiene sus antecedentes en las experiencias agit-prop soviéticas desarrolladas después de la revolución y en las norteamericanas en los años 30. Ahora bien Boal intenta superar el maniqueísmo y el esquematismo de este tipo de teatro cuidando la presentación artística de su discurso político".

Pavis (1998) descriu l'agit-prop com una "forma de animación teatral que aspira a sensibilizar un público frente a una situación política y social". Motos opina que l'agit-prop està "ligado a la actualidad política se presenta ante todo como una actividad ideológica y no como una forma artística nueva."

El Teatre Diari també es pot anomenar teatre periodístic, però es considera que aquest segon terme és més vàlid per a la llengua castellana. Aquesta tècnica està relacionada amb el Teatre Document que Genoveva Dieterich defineix d'aquesta manera:

"Término surgido en Alemania para definir el teatro de información y denuncia de los años sesenta, que sigue el modelo del teatro político de agitación de los años veinte. [...] Teatro de información sobre temas generalmente histórico-políticos con una finalidad crítica y agitadora, utiliza materiales documentales como fotos, películas, artículos de prensa, declaraciones oficiales, documentos, estadísticas." (1995, 263)

²⁹ Georges Laferrière i Tomás Motos, *Palabras para la acción*. Pàg.229.

La forma que presenta el Teatre Document és semblant a un procés jurídic o d'investigació. També s'hi utilitza molt la tècnica de collage i no inclou la ficció. Els punts essencials del Teatre Document han estat formulats per l'alemany Weiss.

El Teatre Diari no té un ús mundial tant estès com altres tècniques boalianes, potser per la dificultat afegida que suposa l'ús del material i que obliga a estar alfabetitzat. Això, no vol dir que sigui discriminatori en el ús, però si el conductor de la sessió no és capaç d'integrar aquesta mancança dins el grup, això pot provocar diferències que poden oprimir encara més els participants afectats.

Boal utilitza material de la premsa, però també són vàlides revistes, fullets publicitaris, còmics i, per descomptat, material audiovisual. Per portar a terme una sessió de Teatre Diari cal recopilar el material, després s'analitza el contingut i les seves possibles implicacions sociopolítiques. Per tant, el contingut tret del seu context adquireix una altra dimensió. Per fer aquesta fase de la feina es recomana fer un treball de taula. Laferrière i Motos (2003, 251-252) expliquen les 12 tècniques que va proposar Boal i que serveixen per a teatralitzar una notícia, l'objectiu de la qual és informar, però sobretot criticar i qüestionar la ideologia dominant. Les tècniques són les següents:

- Lectura simple: llegir la notícia, però fora de context.
- Lectura complementada: es tracta d'afegir els detalls que voluntàriament s'han omès a l'hora de redactar-la.
- Lectura creuada: es treballen dues notícies que tinguin relació entre si, però que són contradictòries.
- Lectura amb ritme: s'utilitzen tècniques de ruptura de textos com, per exemple, cantar la notícia o llegir un discurs com si fos una retransmissió esportiva.
- Lectura amb reforç: s'abrigalla la notícia amb diapositives o altres elements vàlids per a criticar-la.
- Acció paral·lela: consisteix a demostrar amb mímica, accions que aporten contradicció o complementació de la notícia que s'està llegint.
- Història: relacionar la notícia amb fets històrics.
- Improvisació: dramatitzar la notícia.
- Concreció de l'abstracció: consisteix en tornar visible, sensible i a través d'analogies, símbols o qualsevol altra equivalència, determinades paraules que pel seu ús excessiu han perdut la capacitat de despertar en l'espectador o lector les emocions corresponents.
- Text fora de context: llegir la notícia en un context diferent del que un ja s'ha acostumat a llegir notícies semblants.
- Inserció dins del veritable context: és molt freqüent que els diaris més sensacionalistes ofereixin els detalls com a fets principals; en aquests casos del que es tracta és d'inserir la notícia en el seu context més ampli.

Malgrat totes aquestes tècniques que realment donen un lloc molt gran per treballar temes sociopolítics, el Teatre Diari ha estat relegat a les següents publicacions en un segon pla.

TEATRE INVISIBLE - Ser un ciutadà no només significa viure en societat, sinó transformar-la. Si transformo l'argila en una estàtua, em converteixo en un escultor; si transformo les pedres en una casa, em converteixo en un arquitecte; si transformo la nostra societat en alguna cosa millor per a tots nosaltres, em converteixo en un ciutadà. El TEATRE INVISIBLE és una intervenció directa en la societat sobre un tema concret d'interès general per provocar debat i aclarir el problema que s'ha de resoldre. Mai no serà violent perquè el seu propòsit és mostrar la violència existent en la societat, però no reproduir-la. El TEATRE INVISIBLE és una obra (no una mera improvisació) que es representa en un espai públic sense informar-ne ningú que es tracta d'una peça de teatre prèviament assajada. El TEATRE INVISIBLE és la

penetració de la ficció en la realitat i de la realitat en la ficció, fet que ens ajuda a veure quanta ficció existeix en la realitat i quanta realitat existeix en la ficció.

El Teatre Invisible, que en un primer moment Boal va classificar com una forma de teatre com a discurs corresponent a la quarta i última etapa, va ser sistematitzat en el llibre *Teatro del Oprimido* però que a *Juegos para actores y no actores*, el relat de les experiències viscudes a l'exili francès clarifiquen el seu funcionament.

Sobre aquesta tècnica parlarem àmpliament a l'última part d'aquest capítol, però mencionem Laferrière i Motos quan fan aquestes consideracions sobre l'origen del Teatre Invisible:

“...és una altra de les propostes de conscienciació davant la repressió dels règims dictatorials a Amèrica del Sud. Boal, en col·laboració amb el grup Machete, va començar a experimentar un nou teatre tot introduint-lo en la vida quotidiana de les masses populars amb la finalitat de tornar-lo imperceptible. El 1971, comencen a posar-lo en pràctica en Argentina en els trens i en les portes dels grans magatzems.” (2003,247)

Els autors defineixen el Teatre Invisible tenint en compte que és una potent arma d'alliberament, de presa de consciència social i política, on l'espectador és protagonista de l'acció dramàtica: serà un actor sense saber-ho, és a dir, viurà un alliberament.

Així, doncs, tenim que Teatre Invisible són accions teatrals preparades amb sentit i que presenten conflictes, però que poden tenir moments d'improvisació depenent de la intervenció del públic. Es desenvolupen en llocs públics amb la intenció de cridar l'atenció de persones que les veuen sense saber que es tracta d'una farsa. Els actors, els únics que sentiran que fan teatre, intenten que aquestes persones entrin en discussió per a trobar solucions a la problemàtica que estan vivint. El públic mai no ha de saber que veu un espectacle perquè si ho sap es convertiran en espectadors i això és el que menys es pretén.

Boal indica que el Teatre Invisible necessita una preparació minuciosa de l'obra, el grup ha de pensar en totes les possibles i imaginables intervencions de la gent i tenir-lo plasmat en un text-guio alternatiu. El tema serà una opressió potent, per això, és molt important que els actors creïn personatges creïbles, definits i precisos i alhora, distingibles de tots els altres. Els actors han de saber improvisar davant girs inesperats i sortir d'escena si la situació es complica, cal prendre totes les mesures de seguretat possibles. Pot haver-hi actors animadors per a provocar als espectadors i reactivar la polèmica. Quan s'acaba la representació els actors poden quedar-se per a captar subtilment els comentaris de la gent. El sol fet d'observar l'escena converteix al públic en actiu i voluntari.

Laferrière i Motos dictaminen que l'objectiu és denunciar i fer visible una situació d'opressió que existeix de vegades de manera legal. És convenient fer-ho en un gran lloc públic, real, amb la finalitat d'arribar a un major nombre de protagonistes potencials heterogenis. Tenint en compte que es fan a llocs públics, s'ha d'evitar que la policia faci acte de presència i mai no s'han de produir episodis de violència.

El caràcter invisible d'aquest teatre fa que l'espectador, enfront de la seva realitat, a la seva veritat, prengui partit per un tema polèmic: actuarà lliurement en una situació real que ho farà més humana.

TEATRE LEGISLATIU – El teatre no és suficient per canviar la realitat, tots hi estem d'acord. El TEATRE LEGISLATIU és la utilització de totes les formes de Teatre de l'Oprimat amb el propòsit de transformar els desitjos dels ciutadans legítims en Lleis. Després d'una sessió de Fòrum normal, es crea un espai similar a una Cambra Legislativa i es simula una sessió de creació i redacció de lleis, seguint el mateix

procediment oficial de presentació de Projectes basats en les intervencions dels espect-actors que defensen o rebutgen, voten, etc. Al final, es recullen els suggeriments aprovats i s'intenta pressionar els legisladors perquè aprovin aquelles lleis.

Martha Llanos, en el seu article, relatava de la següent manera de l'origen del Teatre Legislatiu:

“En la dècada dels anys noranta, Augusto Boal és escollit al Consell de Rio pel Partit dels Treballadors i realitza al costat de l'equip del CTO-Rio, la més extraordinària experiència político-teatral: la invenció del Teatre Legislatiu. Va partir de la interacció teatral de grups populars amb la ciutadania i es van desenvolupar 34 projectes de llei, 13 lleis municipals i la certesa que és possible democratitzar la política a través del teatre. El desafiament es va convertir en llançar propostes legislatives sense un legislador, però amb el suport dels Fòrums populars participatius i d'altres institucions de la societat civil.”

Boal, al lloc web de la ITO, explica aquesta tècnica abans que l'Arc de Sant Martí del Disg, quan, per ordre cronològic, el Teatre Legislatiu es va desenvolupar més tard, tal com ho demostra la publicació en portuguès del llibre *Teatro Legislativo* el 1996 que més tard, al 2006, va ser publicat en anglès.

Aquesta tècnica és la que té més incidència en el plànol polític perquè després de fer Teatre Legislatiu, l'Oprimit aconseguix que els seus desitjos de canvi social arribin a materialitzar-se en lleis. El Teatre Legislatiu està relacionat amb el Teatre Fòrum, ja que s'inicia amb una sessió d'aquest tipus. Després, els oprimits es converteixen en polítics per un moment, interpreten un parlament, un congrés o un senat, on es discuteixen les lleis que finalment s'acaben redactant quan s'arriba a un acord general. Quan aquestes lleis ja estan escrites són dutes als polítics reals perquè les promulguin. El Teatre Legislatiu va ser la penúltima tècnica creada per Boal perquè després, en el segle XXI, va néixer l'Educació Estètica de l'Oprimit.

Sobre el Teatre Legislatiu és interessant comentar el projecte Rehearsal for Reality/Agora 2002 que va tenir lloc al Theatre Forum Cymru de Cardigan al País de Gal·les. A la web de la ITO trobem la investigació que en va sorgir i que es resumeix de la següent manera:

“Rehearsal for Reality is a 4-year programme involving an introductory phase, in which the method was presented to the communities by a legislative piece, an affiliation phase in which 14 organisations joined the programme, a Forum and Joker training phase and a development phase in which each community developed a piece of legislative theatre. The Agora 2002 event, which took place in front of the National Assembly for Wales in Cardiff, showed the 14 performances, along with the interventions by the spect-actors, during three days. A total of 65 policy proposals were derived from the performances and will be taken into the National Assembly of Wales in the year 2003.”³⁰

Motos, en el seu article sobre Boal, defineix aquesta tècnica tot relacionant-la amb la democràcia:

“Así se crea un nuevo instrumento que pretende utilizar el teatro en un contexto político con el propósito de crear una democracia más fuerte. [...] El Teatro del Oprimido transforma al espectador en actor, el Teatro Legislativo transforma al ciudadano en legislador. Así se consigue la aspiración de Boal, ¡transformar el deseo en ley! (Boal, 2001, 37) encontrar una alternativa entre la democracia representativa y la democracia directa”.

ARC DE SANT MARTÍ DEL DESIG - Molts opressions concretes provoquen danys profunds a la nostra persona. Sota el títol general d'Arc DE SANT MARTÍ DEL DESIG,

³⁰ Vegeu URL a Recursos electrònics.

trobem 15 tècniques - complex, però no complicat! - que ens ajuden a visualitzar teatralment les nostres opressions i tractar-les més clarament: ningú no interpreta res, però tots els participants ofereixen al Protagonista *el mirall de múltiples visions dels altres*. Intentem localitzar els *Polícies al nostre Cap* que saben molt bé que, si aquells *Polícies* són allà, han vingut d'alguna *Oficina Central* fora de nosaltres que s'estén al nostre voltant, en els caps de molts més ciutadans. Intentem descobrir la ideologia de cada *Polícia* i no concentrar la nostra atenció en l'individu particular.

Tota la teoria d'aquesta tècnica aquesta explicada en un sol llibre. L'última versió editada en llengua castellana per l'editorial Alba l'any 2004 es va fer sota el títol *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*.

Aquesta és la tècnica més terapèutica de totes perquè pretén sanar la intel·ligència emocional de l'Oprimít. Les quinze tècniques que enumera Boal, aconsegueixen que l'oprimít s'adoni de les seves opressions internes durant el procés. Aquestes tècniques basades en el Teatre Imatge han servit per a preparar els personatges en el Teatre Fòrum. La màxima fusió de l'Arc de Sant Martí del disseny i el Teatre Fòrum s'està desenvolupant en l'actualitat, ja que Boal està experimentant en diversos laboratoris aquesta unió. Durant el 2008, Boal i fill van impartir aquest taller experimental a New York i a Nebraska sota el títol *Rainbow-to-Forum*.

En el llibre sobre l'Arc de Sant Martí del Disseny, Boal parla del teatre com a primera invenció humana y de la passió de l'actor. En aquest llibre, explica les seves experiències en els dos hospitals psiquiàtrics Satrouville i Fleury-les-Aubrais, on va posar en pràctica la tècnica a principis dels anys vuitanta. Després d'un estudi teòric sobre teatre i teràpia, Boal divideix el treball pràctic en quatre blocs de tècniques: prospectives, introspectives, extraversió i d'altres en procés de desenvolupament. Les quinze tècniques³¹ que ell anomena a la descripció de la ITO són les que formen part de les tècniques prospectives que són les més utilitzades i conegudes mundialment.

En el llibre sobre aquesta tècnica, Boal també explica la seva experiència amb el grup Jana Sanskriti a l'Índia durant el mes de maig de 1999. Aquest llibre també conté una introducció explicant el perquè de l'existència del llibre i del Teatre de l'Oprimít: parla de l'anècdota de Virgilio, de la dona peruana que va originar el Teatre Fòrum i de l'origen de la tècnica terapèutica de l'Arc de Sant Martí del Disseny.

Aquesta tècnica ha estat utilitzada pels professionals del teatre terapèutic tal com veurem més endavant.

EDUCACIÓ ESTÈTICA DE L'OPRIMIT - No és necessari de ser poeta per escriure un poema, però qualsevol que escrigui un poema es converteix en poeta. Sabem que el que transforma la realitat és transformat per la mateixa acció de transformar. L'EDUCACIÓ ESTÈTICA DE L'OPRIMIT aspira a desenvolupar totes les capacitats estètiques de ciutadans que han estat limitats des de la infantesa per les societats autoritàries en les quals vivim. No ensenyem com fer-ho, sinó que més aviat intentem ajudar l'oprimít a descobrir o inventar com vol fer-ho, amb les seves pròpies maneres i propòsits. Està compost per: PARAULA (Poema, Declaració d'Identitat, Històries); IMATGE (Escultura, utilitzant escombraries netes; Transformació d'imatges que coneixem bé per compartir la nostra opinió i les nostres sensacions); SO (La Creació d'Instruments Musicals amb objectes relacionats amb la vida dels participants; Música i Dansa, basada en les accions que realitzem en la nostra vida quotidiana); i ÈTICA (Debats sobre moments especials de la Humanitat quan els valors Ètics

³¹ Les quinze tècniques prospectives són: imatge de les imatges, imatge de la paraula, imatge i contraimatge, imatge calidoscòpica, les imatges de la imatge, la imatge projectada, la imatge de l'hora, el gest ritual, rituals de la vida quotidiana, imatge múltiple de l'opressió, imatges múltiples de la felicitat, el *carroussel* de les imatges, la imatge de la transició, imatge del grup i Rashomon. Augusto Boal. *El arco iris del deseo*. (Barcelona: Alba, 2004) Capítol 6.

estaven en joc, analitzant aquells valors amb la intenció de provocar reflexions i debats sobre les eleccions que es prenen - ètic o no- ètic. Els temes depenen de les característiques de cada grup i poden anar de Sòcrates i els presocràtics a les invasions espanyoles i portugueses d'Amèrica durant el segle setze, passant per la Revolució Francesa fins als acords de Bretton Wood sobre el paper del dòlar com a moneda universal. El projecte Prometheus es durà a terme simultàniament a diversos països durant l'any 2004.

El 2004, aquesta metodologia queda plasmada en la web de la ITO, s'han escrit diversos articles sobre ella. Boal va escriure el llibre que només s'ha publicat en anglès: *The Aesthetics of the Oppressed* el 2006.

Boal considera que un oprimint abans que entrenar-se com actor amb els jocs anteriorment citats ha de rebre una educació estètica més pròpia de la infància que de la maduresa. Per tant, Boal ha impulsat tallers per als oprimits que comporten desenvolupar les capacitats literàries, plàstiques, musicals i també ètiques. Potser és aquesta la última part de l'educació estètica més lligada a la intenció sociopolítica del Teatre de l'Oprimint, ja que la persona debat sobre la Humanitat i els seus problemes. L'Educació Estètica es portà a terme en molts països amb el títol Projecte Prometeu. En l'actualitat, la majoria dels CTO inicien els seus tallers amb exercicis relacionats amb l'Educació Estètica, per a després passar als exercicis centrals per als Oprimits, seguidament del Teatre Imatge i el Teatre Fòrum.

Boal tal i com indica a la descripció de la tècnica, va iniciar un projecte anomenat Prometheus l'any 2004, que descriu a l'assaig publicat a la web de la ITO *Aesthetics of the Oppressed*:

"This project is a homage to the Titan who taught the humans to make fire, which he had stolen from the selfish gods, who wanted to keep it for themselves. This project aims at developing, with the members of our popular groups, or of any other organized popular group, all the aesthetic forms of perception of reality. Its primary focus is the *Aesthetic Process*, which, hopefully, can lead to an *Artistic Product* that we can share." Aquest projecte es basa en quatre branques principals: la paraula, la imatge, el so i l'ètica. Boal fins i tot s'atreveix a comparar la seva nova tècnica amb la neurociència i dictamina: "This is real neurological science: by learning the individual mobilizes the necessary neurons to perceive and to retain what has been taught; by teaching, he/she mobilizes neurocircuits of many more different areas, expanding and fixating his/her knowledge, making the things learned available again and again."³²

Motos (2009) quan parla d'aquesta última tècnica boaliana i del llegat que ha deixat, diu:

"La Estética del oprimido, aclara Boal, tiene como objetivo generar la ampliación de la vida intelectual y estética de los participantes en los talleres de Teatro del Oprimido.

[...]

» La educación y el teatro son concebidos como medios para conseguir la autonomía del sujeto en relación con su universo social, como una forma de entender y de percibir la opresión como un deseo contrariado y reaccionar contra ella."

1.3. El Teatre de l'Oprimint i la perspectiva dramaturgica de la vida quotidiana de Goffman

Augusto Boal va tenir l'honor abans de morir d'escriure el missatge del Dia Mundial del Teatre del 17 de març de 2009. Aquest missatge torna a ser una clara mostra de la seva

³² Vegeu URL a Recursos electrònics.

filosofia on queda clar que tot el seu teatre es relaciona amb la vida mateixa. Per això, el sentit d'aquest apartat del present treball de recerca. Boal uneix teatre i quotidianitat tal com mostra en el seu missatge del 17 de març:

“Totes les societats humanes són espectaculars en la vida quotidiana i produeixen *espectacles* en moments especials. Són espectaculars, com a forma d'organització social, els *espectacles* com aquest que veniu a veure. Igualment, encara que de manera inconscient, les relacions humanes estan estructurades de forma teatral: la utilització de l'espai, el llenguatge del cos, l'elecció de les paraules i la modulació de la veu, la confrontació d'idees i passions, tot el que fem a l'escenari ho fem sempre a les nostres vides: nosaltres som teatre!”³³

Farem un anàlisi del Teatre de l'Oprimat des del punt de vista de l'antropologia social. La metodologia boaliana és molt adequada per a ser analitzada segons la teoria socioantropològica de la perspectiva dramàtica de la vida quotidiana d'Erving Goffman.

Primer de tot, cal que tinguem en compte la relació teatre i quotidianitat. De tota la vida, s'ha dit que el món és un escenari, la metàfora del món com espectacle és replantejada, en el segle XX, com un model, com un instrument explicatiu per a posar en evidència a uns processos i a uns fenòmens propis del nostre temps. Hem passat de la imatge del *theatrum mundi* (De Marinis, 1998) a la “societat de l'espectacle”.

Quant a Goffman, hem de conèixer clarament la seva teoria per fer l'anàlisi del Teatre de l'Oprimat. El seu treball es basa en dos grans hipòtesis:

- “La relació social comuna està organitzada per si mateixa com una escena, amb intercanvi d'accions teatralment inflades, contraccions i repliques finals.” (Goffman, 1959, 83.)
- “Freqüentment, allò que el locutor es proposa no és tant passar informació al destinatari com presentar drames a un públic. Sembla que passem el nostre temps no tan ocupats a oferir informació com a oferir espectacle.” (Goffman, 1974, 508.)

El nostre comportament en públic i les nostres interaccions sempre tenen alguna cosa que veure amb la ficció i la posada en escena, en paraules de Goffman. Tenim la necessitat, davant dels altres, d'interpretar el nostre *self* -si mateix-, el nostre rol, la nostra persona social o una imatge de nosaltres que reflecteixi la manera com desitgem ser vistos pels altres. Amb aquest objectiu, nosaltres ens convertim en “actors socials” i posem en joc un repertori d'habilitats i tècniques molt similars a les dels actors de teatre. Segons Goffman, els individus es veuen immersos en una comèdia de rols que teixeix la trama del nostre comportament quotidià i que de vegades arriba al límit de l'esquizofrènia. El conflicte es dona entre les nostres diferents màscares o rols o més concretament en la impossibilitat de manejar-les al mateix temps.

En la famosa obra de Goffman *La presentació de la persona en la vida quotidiana*, s'estudien aquestes teories. El sociòleg intenta explicar-nos com ho fem per a manejar els nostres diferents rols en diferents situacions i com podem allunyar-nos d'una imatge donada fent ús d'un veritable repertori d'artificis comunicatius. Les dues últimes obres de Goffman arriben a conclusions molt radicals sobre el problema del subjecte i la seva identitat: estem obligats a exhibir un *self*, no perquè realment ho tinguem, si no perquè la societat ens obliga a comportar-nos com si la tinguéssim. Ser un mateix no és fàcil i ens ocultem en tots tipus de rols.

Goffman, amb les seves tècniques dels individus com actors socials, ens en dona un bon exemple. Nosaltres utilitzem el *self* en les representacions quotidianes i, depenent de la situació, tenim diverses imatges, és a dir, màscares a la nostra disposició i que per definició, poden suposar una distància del rol que hem assumit en la situació concreta. La

³³ Vegeu el missatge en català a la web de l'AADPC: <http://www.aadpc.cat/aadpc/ca/noticies/noticia.html?html=15522.html>

interpretació psicològic-naturalista es dona en la concepció de la interpretació teatral de Goffman. Els espectadors d'un Teatre Invisible utilitzaran la màscara que més els convingui segons la situació i més, si no es veuen pressionats per res ni per ningú que pugui anar en la seva contra.

Goffman prefereix anomenar “representació” a les diferents situacions comunicatives que es donen en el teatre i la vida, en les quals tant en una com en l'altra, els actors han de recórrer a un mateix repertori de tècniques reals per a sortir airoso d'algunes situacions. Goffman ens indica que no és el mateix un personatge representat en un escenari que un personatge inventat per un farsant en la vida real, però que “posar en escena amb èxit aquests dos tipus de figures no corresponents a la realitat implica l'ús de tècniques reals -les mateixes que usen les persones corrents per a sostenir la seva situació social.” (Goffman, 1959, 251.)

La tècnica del Teatre Invisible del TO és la més adequada per a ser analitzada segons la teoria de Goffman. El Teatre Invisible fa que els actors interpretin un personatge, però que alhora s'erigeixin com “actors socials”, on més que mai faran servir els seus coneixements en tècniques dramàtiques de comunicació.

Goffman proposa l'oposició entre “performance teatral” i les “interaccions cara a cara” sobre la base dels instruments de la *frame* anàlisi. Des del punt de vista teatrològic, Goffman analitza les modalitats amb les quals els actors socials dominen els seus diferents rols a la seva disposició, mitjançant la manipulació de marcs (*frames*) metacomunicatius i altres artificis per a la definició i redefinició de les situacions (Goffman, 1974). També va estudiar i va classificar aquells particulars esdeveniments socials que es defineixen esdeveniments lingüístics basats en interaccions verbals segons els diferents esquemes de producció i els diferents estatus participatius que poden estar en la seva base. Així doncs, si la vida quotidiana és en si una representació, el Teatre Invisible provocarà que sigui doble.

D'altra banda, el teatre se'ns dona com un model de comportament, una manera d'unir teatre i vida real, podríem dir que consisteix en el fet que “el teatre proporciona paradigmes utilitzables per al comportament” (Burns, 1971, 34.). El Teatre de l'Oprimit es basa en el comportament humà, real. El Teatre Invisible ens deixa veure un model ocult de comportament.

Per a estudiar el Teatre de l'Oprimit, podríem usar el programa de sociologia del teatre de Gurwitsch (1956), que enumera estudiar la producció teatral a partir de tres blocs: els actors com professionals, els textos i el seu contingut relacionat amb la realitat social i, per últim, les funcions socials del teatre en els diferents tipus d'estructures globals socials. Les funcions socials del teatre són moltes segons Gurwitsch, però el principal objectiu del Teatre de l'Oprimit i, per extensió, de tot tipus de teatre social, és ser un arma de subversió, transgressió i protesta per una realitat que no agrada a tots per igual.

D'altra banda, el Teatre Invisible proporciona informació de gran valor per a estudiar profundament l'espectador, tant si sap que veu teatre com si no. En el Teatre Invisible, les relacions entre actors i públic canviaran totalment segons el seu coneixement de la veritat.

Goffman basa la teoria que va fer cèlebre en que el teatre podria ser un model general d'estudi del comportament humà i més concretament del comportament en públic. Per mitjà de l'anàlisi d'interaccions socials, s'arriba a la creació de la “perspectiva dramàtica” de la vida quotidiana. Encara que no va ser inventada per ell, ja que trobem diversos exponents abans. Per això, la proposta del teatre com a model expositiu de la realitat ens permet analitzar el Teatre de l'Oprimit. Els estudis socioantropològics que usen la “perspectiva dramàtica” poden seguir dues posicions molt diferenciades:

- La primera posició concep el teatre com una dimensió particular que apareix activada en alguns moments clau de la vida social i no tant, en la rutina quotidiana. Aquest punt de vista es desenvolupa en el llibre *Sociología del Teatro* de Duvignaud (1965).

Aquesta teoria també és afí amb la de Víctor Turner (1988), sociòleg passat a l'antropologia, que parla d'un "temps dramàtic" que substitueix la rutina de la vida social. Per a Turner, el "drama social" serveix per a fer aparèixer, per a elaborar ritualment i per a resoldre eventualment els conflictes latents en l'estructura social, des de la família fins a un conflicte social. La idea central de Turner és que les accions clau en tota societat són drames socials.

- La segona posició, liderada per Goffman, ens diu que el teatre és present en tota la vida social i especialment, en els rituals més íntims i habituals de la quotidianitat. Una qüestió també important és la relativa al valor i a la naturalesa mateixa del model teatral: la "perspectiva dramàtica" és un principi constitutiu o explicatiu? La noció de teatre que Goffman utilitza és el reflex més aviat vague de la imatge convencional que correntment s'atribueix al teatre naturalista burgès de finals del segle XIX.

Tenint en compte aquestes dues posicions, si la vida quotidiana és teatre, el Teatre Invisible és teatre dins el teatre? Segurament la resposta sigui sí. L'espectador farà el seu teatre quotidià, encara que dins d'una situació excepcional, a l'igual, que fa l'actor, és dramàtic i social, alhora.

Goffman explicita la seva idea de teatre, la concepció del qual pot ser antiquada i estreta, tancada en uns límits de la convenció representativa i de la ficció dramàtica. Goffman diu en el seu il·lustre llibre que "una acció posada en escena en un teatre és una il·lusió artificiosa i reconeguda com a tal" (en 1959,290); però sobretot, cal recórrer a la contraposició en el seu llibre *Frame Analysis* entre el "Theatrical frame", marc teatral, i l'actual "FACE-to-FACE interaction", l'efectiva interacció cara a cara." (1974,124-155). A l'últim capítol d'aquest llibre, hi ha moltes pàgines dedicades a l'anàlisi de les modalitats mitjançant les quals en teatre, i més àmpliament en les "performances pures", es pot organitzar una experiència negativa entre actors i públic. (Pàg. 388 i seg.).

Goffman³⁴, amb la seva teoria sobre l'ordre de la interacció, també ens dona pistes molt encertades per a analitzar el Teatre Invisible. La interacció social pot definir-se en un sentit estricte com aquella que es dona exclusivament en les situacions socials, és a dir, en les quals dos o més individus es troben en presència de les seves respostes físiques respectives, una interacció cara a cara. L'ordre de la interacció posseeix un mètode d'estudi microanalític, el temps i l'espai són totalment necessaris. Es podria establir que la hipòtesi que la necessitat d'interacció cara a cara està arrelada en certes precondicions universals de la vida social. En l'ordre de la interacció, la concentració i la implicació dels participants resulta sempre crítica.

Hi ha una condició de la vida social que destaca enormement quan els individus estan en presència real d'uns altres: el seu caràcter prometedori i indicatiu, tal com es comportin tindrem idea sobre el seu estatus i relacions. La interacció entre el públic d'un Teatre Invisible també ens mostrarà idees d'estatus i relacions entre els espectadors i també, quan interactuïn amb els actors.

Les nostres vulnerabilitats rituals són també els nostres rituals, violar els territoris del jo és soscavar el llenguatge de la cortesia. Els individus són vulnerables a l'acció dels altres, marquen territori. Som més vulnerables davant la violència i ens trobem, doncs, davant intercanvis coercitius que intentem evitar. La territorialitat personal no ha de veure's solament en termes d'amenaques, restriccions, o prohibicions; en tots els moments de la vida, es trobem en entorns conductuals que sustenten l'ordre de la interacció, que s'estén en l'espai i en el temps, més enllà de qualsevol situació social concreta. La rutina diària ha estat poc estudiada, Goffman va ser el primer que ho va fer des del punt de vista teatral.

³⁴ Erving Goffman a "El orden de la interacción". Los momentos y los hombres. Textos seleccionats i presentats per Yves Winkin. (Barcelona: Paidós Comunicació, 1991).

Un altre punt a tenir en compte és el de les convencions. Per contracte social, l'ordre de la interacció es fa pagant i rebent o per consens social, la interacció ordenada es considera un producte de consens normatiu. El contracte social i el consens social presenten dubtes i interrogants: els individus continuen dient sí a les normes o es revelen i s'oposen a ella, coses que ocorren en el Teatre Invisible, es trenquen contractes i consensos. Hi ha certes normes que conformen l'ordre de la interacció i que donen lloc a mesures polítiques i judicials, com sancions o multes.

Utilitzant els termes de la teoria de Goffman, els espectadors d'un Teatre Invisible, "unitats deambulatòries humanes" es poden classificar en *singles*, una sola persona, o en *withs*, més d'una persona. Si l'acció teatral crida l'atenció a un grup de persones, es dona una altra unitat en forma de "cercle físic". Si la forma teatral s'emmarca en un teatre, la modalitat s'anomenaria "de tribuna" i, de vegades, el Teatre Invisible provoca una unitat de tribuna.

Les estructures socials depenen de les trobades cara a cara. Aquestes trobades poden donar forma i estructura dramàtica en certs temes que d'alguna manera resulten intangibles. En el Teatre Invisible, es donen molts tipus de relacions durant l'acte teatral i, segons les relacions socials que tinguem amb les persones que ens acompanyin en aquest moment, interactuarem de diferent manera: no és el mateix trobar-se al costat d'una veïna coneguda del barri que d'una parella desconeguda mentre s'observa un episodi de maltractament en plena via pública; la nostra reacció serà totalment diferent.

Durant la representació teatral, la gent del carrer pot mostrar un possible rebuig cap a altres espectadors, ja sigui per edat, classe social, raça, etc. Per exemple, si es fa un al·legat contra el racisme, però si ho veu un espectador que ho és, pot increpar a un altre que intenta evitar l'acte racista. És a dir, malgrat que el Teatre Invisible vulgui lluitar contra els prejudicis, aquest a vegades sobresurten. La igualtat de tracte i el tracte cortès són normes que de vegades no es porten a terme en aquestes accions teatrals: la gent fuig dels problemes, dels escàndols; la solidaritat és substituïda per l'egoisme. L'ordre de la interacció en una acció de Teatre Invisible té moltes variables. Actuar dintre i fora de la realitat resulta tota una aventura per a totes les parts.

La identificació teatre i vida també forma part de la teoria de Goffman. Els sociòlegs i antropòlegs treballen en la metàfora teatral, vida és igual a teatre, un model de societat. En canvi, la gent de teatre segueix una metàfora sociològica contrària: teatre és igual a vida. I si només identifiquem el teatre amb la vida de Goffman -*everyday life*-, què passa amb la vida social i política? El Teatre Invisible es dona en la vida quotidiana, però fins a quin punt també seria vàlid fer-lo en els escenaris on cada dia els polítics fan teatre? El nou teatre del segle XX és una veritable inversió de l'esquema tradicional teatre-vida, basat en les oposicions fals-veritable i ficció-realitat. Per als artistes del nostre segle, la vida quotidiana i social són llocs on la falsedat, l'engany són més probables que en el teatre en si, projectat com l'espai-temps de l'autenticitat i la sinceritat. Si la realitat social és una falsedat, aconseguirà el Teatre de l'Oprimat que sigui tot més autèntic? Boal sembla que respongui aquesta pregunta en el missatge del Dia Internacional del Teatre quan explica una experiència com a director que dona un rerefons molt important a la seva visió filosòfica del seu teatre: "Fa vint anys vaig dirigir la Fedra de Racine a Rio de Janeiro. El decorat era pobre; unes pells de vaca al terra i uns bambús al voltant. Abans de cada representació, jo deia als meus actors: Ara s'ha acabat la ficció que fem dia rere dia. Quan creueu aquests bambús de l'escena, cap de vosaltres tindrà dret a mentir. El teatre és la Veritat Amagada."

Perquè el teatre recuperi la realitat autèntica que la vida real oculta i nega, ens trobem davant dues concepcions per a Goffman. La primera dictamina el teatre com espai contigu de la vida quotidiana, o immers en ella i, la segona concepció, ens diu que el teatre està en un espai-temps separat de la quotidianitat. Passem de l'espectacle com reproducció al teatre com producció que ens servirà per a relacionar teatralitat i quotidianitat. Realitat sobre l'escenari. Amb la seva teoria, Goffman ja ho prova: els actors socials i els teatrals usen

tècniques reals per a les seves representacions, hi ha una bidimensionalitat pròpia de l'espectacle teatral: esdeveniment real i esdeveniment ficcional.

Les festes, els carnestoltes, els esdeveniments esportius i altres rituals socials baixen una sèrie d'esglaons fins a arribar al *everyday life* de Goffman. Tots aquests actes socials també els comenta Boal:

“No només els casaments i funerals són espectacles, també ho són els rituals quotidians dels quals, de tant familiaritzats que hi estem, no en som conscients. No només les grans pompes, sinó també el cafè del matí, el fet de dir-nos *bon dia*, els amors tímids i els grans conflictes, una sessió parlamentària o una reunió diplomàtica, tot és teatre.”

Més que la vida sigui un model per al teatre, ens trobem amb que el teatre és un model per a la vida quotidiana. Goffman va escriure que no tot el món és escenari, però que és difícil especificar el motiu pel qual no ho és. El teatre és allò que d'una manera o una altra és designat teatral. La vida quotidiana com espectacle ens fa pensar si el que veiem és teatre o ficció. Una acció de Teatre Invisible pot semblar a ulls de molts teatre en tota regla des d'un principi, encara que no creguin, ni sàpiguen que són actors els que la desenvolupen perquè una frase com “aquest fa teatre”, ho diu tot. L'espectador pot pensar que aquella persona està fingint, està “fent *cuento*”. En canvi, el pressupòsit teatral de base té com a fonament la confiança entre l'actor i l'espectador, entre la platea i l'escenari. Però, de vegades, solament la frase “això és teatre” ens convenç del que estem veient és teatral.

En conclusió, és bastant impossible redefinir l'espectacle teatral amb la seva relació amb la quotidianitat: la vida quotidiana com teatre, la quotidianitat del teatre i el teatre de la quotidianitat. Tenint en compte l'espectador ens trobem amb dos fets per a definir espectacle teatral:

- Tot un conjunt d'elements que anomenarem “intencionalitats productives”, és a dir, no hi ha esdeveniment teatral sense receptors.
- Una cooperació receptiva que dona espectacularitat a la vida quotidiana i la desaparició de cànons definits de teatralitat.

El Teatre Invisible és teatre dintre de la quotidianitat, en la vida mateixa, en l'escenari del món; és teatre ocult dintre de la realitat social: l'actor interpreta un personatge i alhora, ha d'actuar com actor social i la gent del carrer és un espectador que actua com actor social i és protagonista de l'acció dramàtica sense saber-ho, ja que si ho sabés, el seu comportament seria un altre: el d'un espectador de teatre.

2. EL TEATRE DE L'OPRIMIT I LA SEVA PRESÈNCIA A CATALUNYA

2.1 De la Transició a l'any 2002

Després de la dictadura franquista a Espanya, el món del teatre, del cinema, de la literatura i, en definitiva, de l'art en general pretenia bàsicament fer una revolució cultural que dugués a Catalunya a temps millors després d'haver patit més de quaranta anys de repressió i persecució de la cultura catalana. Els anys anteriors a la mort de Franco, el món teatral català ja experimentava canvis, tal com reflecteix Mercè Saumell en un article titulat *Situació teatral a l'any 1969* que va aparèixer en el llibre *30 anys fent escola* que va publicar l'Escola d'Estudis Escènics El Timbal, amb seu a Barcelona, per a celebrar el seu trentè aniversari al 1999³⁵. Aquest article emmarca l'aparició de l'escola en el marc teatral barceloní del moment i descriu històricament aquells últims anys que ens serveixen per entendre millor la situació teatral posterior a la mort de Franco. Aquest article ens servirà de fil conductor per a comentar aquells anys anteriors a la Transició.

Saumell indica que la Nova Cançó i el teatre independent, recolzats per bona part de la burgesia catalana durant els últims anys de la Dictadura, van ser impulsors d'un recobriment cultural català. En aquells moments, es comptava amb la iniciativa del FAD (Foment de les Arts Decoratives) i de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual dirigida per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Campmany. Tal com Saumell recalca, a fora d'Espanya, s'estaven produint canvis en l'escena teatral mundial en els quals es van inspirar els integrants de Els Joglars i altres grups independents sorgits durant aquella època.

Durant els anys seixanta, la gran dècada del teatre independent, van sorgir diversos grups que intentaren fer un teatre popular que podria estar relacionat amb els objectius del TO. La Pipironda, fundat el 1959 per Àngel Carmona i Florenci Clavé, que en certa manera, també es movia al marge dels circuits del teatre independent: buscava fer un teatre popular adreçat al públic que tenia menys recursos. Era un teatre de guerrilla que acostumava a treballar clandestinament i actuava sense previ avís en bars, locals públics, fabriques, sobretot, de la perifèria de Barcelona i només es van estrenar espectacles en els circuits establerts en el teatre independent esporàdicament. Després va aparèixer el Grupo Gil Vicente, creat el 1960 per Feliu Formosa i Francesc Nel·lo, que tenia les mateixes intencions que La Pipironda. Per últim, destaquem el sorgiment del grup El Camaleó el 1963, que va estar vinculat durant un temps a La Pipironda, on es van iniciar els germans Lucchetti, els germans Teixidor i Jaume Fuster.

Enric Ciurans (2008, 87-93) defineix el naixement d'aquests grups de teatre independent amb caire popular com els representatius per un teatre compromès, que utilitzaven el teatre com element de lluita i resistència. Ciurans destaca que el Grupo Gil Vicente, oferia peces teatrals per a obrers immigrants per poder inculcar una consciència de classe com va fer amb l'obra *La música i la cendra* al Monestir de Santa Maria del Ripoll, el 1963: "aquest espectacle representa una de les mostres més aconseguides del teatre de resistència aplicant les noves aportacions del teatre èpic en el teatre de postguerra". Feliu Formosa, fundador del grup, va escriure un llibre fonamental per definir el teatre polític, *Per una acció teatral* (1971), i va ser un dels millors traductors de l'obra de Bertolt Brecht.

Ciurans recorda que La Pipironda va actuar en diversos locals de barriades marginals com el Somorrostro, les "Casas Baratas", Can Tunis i, fins i tot, a ciutats com Terrassa o

³⁵ Mercè Saumell a l'article *Situació teatral a l'any 1969 a 30 anys fent escola. A la cuina de l'escena*. (Barcelona: Escola d'Estudis Escènics El Timbal, 1999). Pàg, 16-21.

Sabadell. Dictamina que el grup tenia la intenció d'acostar el món de la cultura a aquells que no hi tenien accés, com és el cas de La Barraca de Lorca. La Pipironda tenia com a repertori peces de Martínez Sierra, Feliu i Codina, Rodríguez Méndez i oferia els seu teatre de casa en casa després d'haver estudiat les necessitats dels seus espectadors.

Ciurans, va comentar el següent sobre el paper que van tenir La Pipironda, el Grupo Gil Vicente i El Camaleó: "Tots ells van conrear un teatre de caire popular amb un to polític molt marcat [...] s'adreçaven especialment als barris i pobles obrers del cinturó industrial de Barcelona, intentant de restituir el teatre, com a eina pedagògica, cultural i crítica de les classes populars."

Quant a la llengua vehicular dels grups, Ciurans indica que "la major part d'aquestes iniciatives populars -en especial, La Pipironda i el Grupo Gil Vicente- es desenvoluparen en llengua espanyola donat que s'adreçaven a una població immigrant, desarrelada i sense capacitat per integrar-se a la cultura catalana, donat que la seva principal preocupació era lluitar per la seva supervivència". Ciurans també comenta que el grup TEC, Teatre Experimental Català, nascut el 1962, també tenia un caire compromès que el relacionava amb els altres grups esmentats.

Com assenyala Saumell, van començar a aparèixer sales independents com el Teatre Capsa i la sala Villaroel. En aquells anys, el teatre independent, encara molt jove, es limitava a locals de barri, fins que es va crear l'anomenada operació Off-Barcelona al Poblenou. A part del circuit principal i comercial, existia un circuit independent entre amateur i professional que buscava noves propostes escèniques.

Sobre les experiències a La Pipironda i a El Camaleó, Francesc Lucchetti va dir en una entrevista feta a TV3, dins del programa Noms, dedicat a Ovidi Montllor a l'any 2004:

"Un teatre independent que ens va portar a l'Aliança del Poblenou. I va néixer per reivindicar el teatre en català, perquè en aquell moment només es feia teatre comercial de gent que venia de Madrid. I també reivindicàvem el teatre polític. D'alguna manera volíem introduir la política dins el teatre, introduir la denúncia social, la denúncia política aquí a Barcelona, per als bars i a la sortida de les fàbriques."³⁶

Però, malgrat tot això, el panorama teatral a Barcelona estava dominat per empresaris que promovien el teatre tradicional conduït per figures com Joan Capri, entre d'altres. D'altra banda, hi havia moltes companyies madrilenyes que visitaven la ciutat catalana. El teatre experimental català va trobar un lloc al Teatre Romea amb l'espectacle *Teatre de màscares i moviment* d'Albert Vidal el 1969 i es va intentar introduir alguns espectacles contemporanis a la cartellera barcelonina.

Amb tot, el teatre del gest anava guanyant terreny mentre que reculava el teatre de text. El mim, per exemple, permetia burlar més fàcilment la censura i va provocar un nou estil de teatre de denúncia. Va ser l'època del descobriment de noms com Antonin Artaud, Living Theater, Marcel Marceau, entre d'altres. Tota aquesta situació de rebel·lió contra el Franquisme va provocar l'aparició de l'escola El timbal, l'escola Centre d'Estudis d'Expressió-Estudis Nous de Teatre, dirigida per Albert Boadella i Josep Montanyès, i dels estudis de mim a l'Institut del Teatre l'any 1970 quan Hermann Bonnin va accedir a la direcció de l'Institut, el nom del qual es va catalanitzar aquell mateix any. Més endavant, al 1973, es va crear el I Festival de Titelles que l'Institut del Teatre organitzaria amb una temporalitat bianual.

A l'any 1975, quan va finalitzar el règim franquista, l'avenir del poble català va provocar que el teatre experimentés un canvi, un procés d'institucionalització, que es va concretar, per exemple, quan l'Institut del Teatre, la màxima institució en formació teatral del moment, va

³⁶ Vegeu URL a Recusos electrònics.

inaugurar una nova branca sobre la investigació escènica. Ricard Salvat, sota l'auspici de la seva escola, ja havia iniciat feia anys un recorregut d'investigació escènica i dramàtica que es caracteritzava per donar a conèixer a l'alumnat les diferents figures i moviments teatrals latents en el món. S'havia de donar veu a tots els teatròlegs que estaven revolucionant l'escena teatral. Augusto Boal, una figura quasi desconeguda per als catalans, malgrat que acabava de publicar les seves obres mestres sobre el Teatre de l'Oprimat, era una teatròleg que hauria estat un bon referent perquè la seva metodologia de treball podria haver servit d'arma transformadora de la societat per als professionals del teatre català. Ricard Salvat va ser la personalitat que, conscient d'aquesta obvietat, va convidar per primera vegada Augusto Boal a Catalunya el 1977, any en què Salvat es va estrenar com a director del Festival Internacional de Teatre de Sitges, després de dos anys sense certamen. Durant aquell esdeveniment es va presentar l'obra *Barraca conta Tiradentes* del grup A Barraca que Boal estava dirigint a Lisboa, on es trobava exiliat.

Maria-Josep Ragué-Arias³⁷ va escriure un article a l'*Assaig de teatre* de l'AIET en què parlava dels festivals de teatre a Catalunya entre el 1960 al 2008 i va dedicar un fragment al Festival de Sitges i va fer referència a l'època en què Boal va visitar Catalunya. Ragué-Arias dictamina que, durant el Franquisme, el festival de Sitges aconseguia que companyies i grups de teatre experimental poguessin representar les seves obres burlant la censura gràcies al fet que només se'n feia una representació. Ricard Salvat va donar un impuls al festival que va durar fins a l'any 1986, quan va deixar de dirigir-lo. Salvat va fer d'aquest festival el més important a Catalunya durant la segona meitat del segle XX. En aquells moments, Salvat va aconseguir programar espectacles estrangers que, en paraules de Ragué, van suposar la primera obertura en aquest sentit, sobretot el 1978 i de forma molt espectacular durant la tardor de 1979.

Amb tot això, Ricard Salvat, des de l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet de Llobregat, continuadora de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, seguia pretenent dur a terres catalanes eminències del món del teatre que estaven revolucionant l'escena mundial. És, per això, que Salvat, aprofitant que torna a convidar a Boal el 1978 a participar de nou al Festival de Teatre de Sitges amb l'obra *Zé do Telhado* de Helder Costa, organitza la primera conferència de Boal sobre el Teatre de l'Oprimat a Espanya a la seu de l'escola de L'Hospitalet. Anteriorment, l'any 1972, a aquestes dues visites de Boal, a Espanya només es coneixien dos textos escrits per ell que s'havien publicat a la revista espanyola de recerca teatral *Primer Acto: Las metas del sistema comodín* i *El arte y las masas*. Malgrat la presència de Boal a Catalunya, la seva metodologia no va causar la sensació que havia revolucionat fins aleshores l'escena portuguesa i francesa.

Mentrestant, a Catalunya, la Transició *teatral* es traduïa en: la creació de les assemblees professionals d'actors i directors com l'AADPC i l'ADTE (Asamblea de Trabajadores del Espectáculo); el naixement del Teatre Lliure i del Romea; amb el fet que el 1978 el PSUC elaborés el projecte "Política teatral" per descentralitzar el teatre i gestionar-lo democràticament que es va traduir en el "Proyecto de Ley del Teatro" i que el 1982 al Parlament de Catalunya va ser admesa a debat, però que no va ser tramitada perquè la majoria de la Cambra no hi estava d'acord; també a l'Institut del Teatre es va preparar el document reivindicatiu "Proyecto de Ley del Teatro", i un altre document amb intencions d'institucionalitzar el teatre va ser "Conclusiones del Congreso de Cultura Catalana".

No va ser fins al 1982 que Boal no va tornar a trepitjar l'Estat espanyol, ocasió durant la qual va impartir un seminari a la Universitat Menéndez Pelayo de Santander. Aquesta visita va provocar l'interès d'alguns educadors que més endavant posarien en marxa l'estudi de Boal en centres com la Fundació EDE de Bilbao i a altres llocs d'Espanya. Tot i la poca atenció que es prestava a la metodologia teatral boaliana, les biblioteques dels centres superiors d'art dramàtic començaven a recollir els seus textos, que anys després, quan el Teatre de

³⁷ Maria-Josep Ragué-Arias a "Festivals teatrals: ahir i avui". Assaig de teatre: Revista de l'AIET-UB. Núm.68-69, p. 50-52.

L'Oprimit ha experimentat el seu moment més àlgid de difusió i expansió, han estat consultats habitualment per l'alumnat.

L'Institut del Teatre de Barcelona era conscient de la importància del Teatre de l'Oprimit en el món. Per això, Boal, exiliat a França, va ser convidat a fer una conferència en el Congrés Internacional de Teatre de Catalunya que es va organitzar el 1985, però no hi va poder assistir. El seu text va ser llegit pel crític de teatre Émile Copfermann que també va fer una ponència. Les actes del congrés es van publicar i el seu coordinador va ser Jordi Coca³⁸, professor de l'Institut del Teatre. A partir d'aquestes actes podem analitzar el contingut d'aquestes ponències. Els dies 24 i 25 de maig, va tenir lloc l'última secció del congrés titulada "Influència cultural i colonització" que pretenia treballar l'enriquiment de les formes d'expressió pròpies i la modificació de la trajectòria cultural d'un país colonitzat. Durant aquells dos dies, es van plantejar diverses qüestions tal i com indica el president de la secció, el crític teatral grec Algibiade E. Margaritis debatre fins a quin punt el colonitzadors van reemplaçar la dramaturgia dels pobles envaïts per l'europea, si el teatre dels europeus realment va reemplaçar el teatre dels colonitzats o si hi va haver una influència recíproca que va derivar en noves formes de teatre i, sobretot, preguntar-se si aquest nou teatre està al servei dels conqueridors o bé a la resistència camuflada dels pobles conquerits. A causa d'aquesta temàtica, era lògic que el Teatre de l'Oprimit també tingués el seu espai. Émile Copfermann va fer una ponència titulada "Le Théâtre de l'Opprimé, réponse à la colonisation culturelle". Copfermann es va negar a utilitzar els termes del camp semàntic colonització perquè tal com ell mateix afirma: "Je considère que ce qui est nommé ici 'colonisation' signifie ce qui établit forcément un rapport dominateur/dominé" (Coca, 1985, 213). El crític teatral francès, després de fer la seva ponència, va llegir el text que Augusto Boal havia preparat per a aquest congrés i que havia titulat *Théâtre de l'Opprimé. L'arsenal théorique*. En aquest article, Boal destaca que la Poètica del Teatre de l'Oprimit té dos principis fonamentals:

- La dinamització de l'espectador amb la finalitat d'ajudar-lo a que es converteixi en el protagonista de l'escenari.
- L'extrapolació a la realitat de l'acció realitzada en la ficció. La finalitat última del Teatre de l'Oprimit és l'acció concreta. (Coca, 1985, 219-221)

En el seu escrit, Boal indica que la premissa bàsica del Teatre de l'Oprimit és la següent: el teatre és la consciència del llenguatge teatral que estem obligats a utilitzar durant tota la nostra vida, aquí i sempre, sense ser-ne conscients. Per últim, el text de Boal parla del Teatre de l'Oprimit com una Poètica orgànica impossible de desmembrar. El seu mètode consisteix en estudiar l'instrument estètic principal –el cos– mitjançant exercicis, jocs, tècniques i formes estructurades que, com sabem, van del Teatre Diari a l'Educació Estètica.

Margaritis indica en les conclusions d'aquesta secció del congrés que "El Teatre de l'Oprimit, creat per l'Augusto Boal i els seus amics, és el resultat de la persecució que es va patir a Amèrica Llatina" (Coca, 1985, 330) a conseqüència de la colonització.

En aquella època, moment en què la Transició ja havia acabat i Espanya començava un nou cicle polític sota les ordres del Partido Socialista Obrero Español, el teatre utilitzat per a la intervenció sociopolítica amb la finalitat de canviar la realitat del país no tenia raó de ser perquè la dictadura contra la qual es lluitava ja havia finalitzat feia temps i el 1985 el procés d'institucionalització dins del teatre català gairebé ja havia finalitzat. A propòsit d'aquesta etapa del teatre català, Jaume Melendres va escriure el següent en un llibre que situava la història del teatre català entre aquest congrés i el del 1929: "El resultado es éste: hoy, todo el teatro que se produce en Cataluña es público en una u otra medida. Más o menos público. Fuera de las instituciones, como fuera de la Iglesia, no hay salvación posible. La

³⁸ Jordi Coca com a coordinador de les actes: *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985 actes: Barcelona, del 19 al 25 de maig*. Volum 2. Seccions 1, 2, 3. (Barcelona: Institut del Teatre, 1985) Pàg, 188-336.

subvención adquiere categoría de sacramento. Pero sin teología: sin un marco legal. Tal vez sólo la impaciencia justifique el pesimismo.”³⁹

Tanmateix, a Catalunya -terra de gran tradició teatral professional i amateur, tal i com es va demostrar amb el moviment del teatre independent durant la dictadura de Franco-, començava a ser molt freqüent l'ús del teatre com a recurs educatiu: els professionals catalans seguien les tendències anglosaxones i franceses relatives a la implantació del teatre en l'educació o en altres àmbit d'intervenció social.

A finals del anys vuitanta va néixer una corrent pedagògica i teatral sota el nom de teatre educatiu o social i que després més endavant s'ha agermanat amb el camí iniciat pel Teatre de l'Oprimat a Catalunya. Abans, però, farem una mínima exposició conceptual i teòrica de les possibles relacions que existeixen entre els termes teatre social i teatre educatiu i la seva unió amb el Teatre de l'Oprimat.

Actualment a Catalunya, el concepte de teatre social pot tenir diferents accepcions tenint en compte els seus orígens històrics:

1. Teatre social o teatre sociopolític clàssic.
2. Teatre social o teatre d'intervenció socioeducativa.
3. Teatre social o teatre d'intervenció per a la transformació/canvi social.

TEATRE SOCIOPOLÍTIC CLÀSSIC

En la primera accepció de teatre social, s'engloba tot el teatre sociopolític, creat des de finals del segle XIX fins a l'actualitat. Podríem descriure'l com un teatre convencional escrit per dramaturgs per a ser interpretat per actors o sorgit a partir d'una creació col·lectiva que pretén denunciar una realitat social i política que oprimeix la societat del moment. Aquest teatre es pot donar tant dins del món professional com amateur. El seu origen es remunta al teatre d'idees d'Ibsen i continua fins a les teories d'Edwin Piscator i Bertolt Brecht. Les teories d'aquests dramaturgs van tenir molt prestigi mundial, malgrat que en algun moment donat el teatre de Piscator arribés a ser propagandístic. Aquest teatre sociopolític pretenia ser un tipus de teatre popular i didàctic i per això mateix Augusto Boal va utilitzar les teories de Bertolt Brecht com a punt de partida del seu Teatre de l'Oprimat.

Durant els anys seixanta i setanta van sorgir a Europa i a tota Amèrica grups de teatre que s'autoanomenaven “de provocació”, “de guerrilla” o “d'agitació”. Molts d'ells van evolucionar cap al hapenning de denúncia.

A Catalunya, ja es feia teatre sociopolític des de l'aparició del teatre anarquista de Felip Cortiella a finals del segle XIX a partir del de les idees d'Ibsen⁴⁰. Durant la dictadura diferents autors catalans van intentar denunciar l'opressió del règim a través dels seus textos com, per exemple, Joan Oliver, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Benet i Jornet i grups independents com els ja esmentats, però també d'altres com Els joglars, que sota el comandament d'Albert Boadella, van protagonitzar el cas *La torna*.

A la resta d'Espanya, però, aquest tipus de teatre s'anomenava *teatro de realismo social* representat en les obres d'Antonio Buero Vallejo -cap a una vessant més social- i Alfonso Sastre -cap a una vessant més política. Sastre (1956, 113) va definir en un memorable assaig que el teatre social podia existir en el textos que tenien contingut social o que eren

³⁹ Joan Antón Benach, et al. *Paseo por el Teatro Catalán. Entre dos congresos: 1929/1985*. Cuadernos *El público*, Núm.4. (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1985) p. 66.

⁴⁰ El teatre ideològic d'Ibsen o Teatre d'idees té les següents característiques principals: el protagonista és un heroi rebel i inconformista des d'un punt de vista nietzschian, les obres analitzen una situació social determinada i proposen una tesi revolucionària o regeneradora de la societat del moment i l'acció i el llenguatge retraten fidelment la realitat. Dins del modernisme a Catalunya, els autors més representatius d'aquesta corrent va ésser Ignasi Iglésias, Josep Pous i Pagès i Joan Puig i Ferrater. El teatre simbolista va ser representat per Adrià Gual i Santiago Rusiñol.

escrits explícitament perquè l'autor tenia intenció de fer denúncia social. Aquest tipus de teatre, però, va quedar enrere després de la mort de Franco durant la Transició. Només, aleshores, el 1976, es va reeditar a Madrid l'obra mestra de Piscator, gràcies a Sastre, i no va ser fins al 2001 que la seva dona, Eva Forest, va fer-ne una altra edició des d'una editorial Hondarribia (País Basc) també prologada per Sastre. Ricard Salvat a propòsit d'aquesta reedició de l'obra de Piscator va dir:

“L'editorial Hiru S.L., d'Hondarribia (Euskadi), acaba de publicar el llibre teòric més important, al nostre entendre, de tot el segle vint. Parlem de *El teatro político*, d'Erwin Piscator. [...] ...gràcies a la generositat i capacitat de risc i d'aventura d'Eva Forest que s'ha pogut dur a terme una empresa tan poc comercial —d'entrada— com és l'edició d'un llibre teòric de teatre.

[...]

» Voldríem cridar l'atenció sobre *El teatro político*, perquè parla d'uns elements absolutament oblidats avui dia; l'ètica del comportament professional, la visió del teatre com a fet polític, la creença que el teatre és un Podi de la Història. La convicció que la Història és expressable en el Teatre.”⁴¹

Cal esmentar, parlant del teatre polític, el fet que Erwin Piscator visités el nostre país. En Jordi Coca i Guillem Jordi Graells comenten la visita de Piscator amb aquestes paraules:

“El director teatral alemán y creador del teatro político, Erwin Piscator, llega a Barcelona el 4 de diciembre en 1936, invitado por la Generalitat, gracias a las gestiones de Carner-Ribalta y Jaume Miravittles, comisario de Propaganda. El día 13 da una conferencia en el Teatro Barcelona sobre Movilización Total del Arte. La llegada de Piscator supone un apoyo para aquellos que preconizaban un teatro comprometido con las circunstancias de guerra. El proyecto de que dirigiese un montaje de Terra baixa no llegó a llevarse a cabo”.⁴²

A partir de la visita a Catalunya de Piscator, que considerava complementaris el teatre professional i l'amateur perquè estaven al servei de la mateixa causa, es fa un intent de fer teatre polític sobretot a Barcelona: Ramon Queralt va dirigir al Teatre Olimpia el grup Teatro de masas; a l'Apolo, pròxim als anarquistes, es van oferir algunes obres de teatre en castellà de contingut social i revolucionari; al Circ Barcelonès amb el grup Teatro del Pueblo; al Liceu durant una setmana pro Euskadi; al Teatre Nou es van celebrar un gran número de festivals en benefici de les Milícies Antifascistas, el Socorro Rojo Internacional i els nens refugiats sobretot a càrrec d'afeccionats. Mentrestant, el PSUC divulgava informacions sobre la situació teatral a la URRS, es va intentar fer teatre en el front mateix i es va crear el concurs d'obres “Elencos de guerra”, a càrrec de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur, sota la direcció de Claudio Fernández i Castanyer. El Teatro de choque va ésser una altra iniciativa.

Sobre aquesta etapa del teatre social català i sota l'influència de Piscator, trobem un escrit molt significatiu tenint en compte l'època tant agitada que estava vivint el país: l'obra *La força social i revolucionària del teatre* de Manuel Valleperes. Va ser escrit en un moment en què la CNT controlava el teatre català. Valleperes parlava en el seu discurs d'unir teatre i societat: “El teatre, abans que tota altra cosa i sense perdre la seva condició de manifestació artística, és un poderós element de cultura i orientació social, en el qual es recullen, amb tota la seva força creadora, les aspiracions, els anhels i les ànsies de superació de la col·lectivitat que li dona vida.”⁴³ Aquesta teoria que es contraposava a la dictada per Joan Vallès-pinós en l'article *La Creació d'un Teatre Revolucionari*, que considerava, dins d'una visió marxista, que l'art és un reflex de la lluita de classes i també es contraposava a la de Ramon Vinyes, un altre autor del moment, que volia lluitar contra el teatre burgès. Francesc Foguet, estudiós contemporani de tot aquest període, fa aquestes consideracions a la seva tesina dedicada a les publicacions *Mirador i Meridià*:

⁴¹ Vegeu l'article reproduït a la web de l'editorial Hiru, URL a Recursos electrònics.

⁴² Del quadern, Paseo por el teatro catalán 1929/1985, p. 22-23.

⁴³ Manuel Valleperes, *La fuerza social i revolucionaria del teatro*. (Barcelona: Forja, 1937) Pàg. 14.

“La diversificació podia anar des d’una posició reformista-popular (Valldeperes) a una altra de comunista-marxista (Vallespinós), tot passant per un antiburgesisme difús (Vinyes).

[...]

» De fet, les argumentacions de Valldeperes destil·laven unes connotacions utopicohumanistes compartides per la intel·lectualitat de la postguerra europea (enfonsament dels valors morals, desorientació, pèrdua d’identitat...) i la seva concepció del teatre com a força socio-educativa -impregnada epidèrmicament per les lliçons piscatorianes-, pretenia, en la pràctica, d’influir en la política teatral de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya des d’unes posicions *culturalistes*.⁴⁴

El teatre social sorgit a partir de la Guerra Civil marca un abans i un després, uns períodes que alguns investigadors s’han dedicat a estudiar profundament com, per exemple, Robert Marrast, Xavier Fàbregas i Francesc Burguet. Foguet va continuar el seu estudi i va escriure la seva tesi doctoral sobre el teatre català a Barcelona durant la Guerra Civil. Arran de la seva tesi, Foguet va ser el coordinador de l’exposició itinerant *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)* i també, va coordinar el catàleg de l’exposició, que es va fer públic el 14 d’abril de 2008 a l’Institut del Teatre de Barcelona i que ha estat publicat per la Generalitat de Catalunya des del Departament d’Interior, Relacions Institucionals i Participació.⁴⁵

D’altra banda, cal indicar que també s’han elaborat tesis, llibres i articles sobre un teatre social català, abans i després de la Guerra Civil, des de Felip Cortiella passant per l’A.D.B fins al teatre independent català. Potser, però, cap ha estat prou complet per oferir-nos una visió transversal del tema que ens ocupa durant el segle passat. També, és remarcable el fet que als Catàlegs de les Biblioteques, la matèria que conté aquests estudis és majoritàriament *teatre i societat* i no teatre social

Actualment, aquest tipus de teatre social més convencional encara es practica, tot i que amb menor presència. Amb la posada en escena s’intenta denunciar una problemàtica social que afecta a un col·lectiu. Dins del món professional, les obres de Juan Mayorga en castellà, a Catalunya, com les de Manuel Veiga o la peça *Dos de Dos* d’Albert Mestres són exemples propers en el temps d’aquest tipus de teatre.

TEATRE D’INTERVENCIÓ SOCIOEDUCATIVA

La segona accepció reflecteix un concepte de teatre social que va sorgir a finals dels anys noranta arreu del món. Aquest tipus de teatre és el màxim exponent de la fusió entre el teatre i l’educació social. No pretén fer una revolució social i política ja que el seu objectiu és intervenir socioeducativament a través del teatre en projectes propis de l’àmbit de l’educació social.

El terme “teatre social” s’oficialitza a Catalunya a partir del Postgrau de la Ramon Llull el 1998, que més endavant comentarem, tot i que en alguns indrets del món el mot ja s’usava. El fet que dins el contingut del Postgrau hi hagués Teatre de l’Oprimat fa que aquesta accepció es confongui amb la tercera tant a Espanya com a la resta del món, ja veurem el perquè d’això.

Per entendre aquesta concepció del terme hem de tenir clar el corpus teórico-pràctic que engloba l’educació social. L’educació social té per objectiu desenvolupar unes estratègies que serveixin per a millorar la qualitat de l’entorn en què vivim. Té en compte els objectius tant cognitius com afectius o de comportament de les persones. L’educador social és un tècnic agent en l’àmbit socioeducatiu, especialitzat en la dinamització de persones, grups i

⁴⁴ Francesc Foguet *El teatre català en temps de guerra i revolució*. (1936-1939). (Barcelona: Institut del Teatre- Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999) Pàg. 52-62.

⁴⁵ Vegeu Francesc Foguet, *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936-1939*. (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat., 2005) i Foguet, *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. (Barcelona: Punctum, Generalitat de Catalunya. Departament d’Interior, Relacions Institucionals i Participació, 2008).

col·lectius per a poder iniciar processos de desenvolupament personal, social i cultural (APESE: estatuts). És obvi que l'home necessita relacionar-se amb l'entorn i que utilitza el seu cos per a comunicar-se: aquest fet converteix l'home en un ésser social. La comunicació també s'esdevé a partir de llenguatges expressius que dins de l'art són els que millor funcionen per aprofundir en un autoconcepte personal i les capacitats comunicatives. No hi ha comunicació sense expressió i viceversa.

L'educació social és l'educació no formal on es treballa millor el desenvolupament de l'expressió perquè està present tant en la seva dimensió cultural com en la social i, com és lògic, en l'educativa. Afavoreix l'expressió comunicativa de la persona amb el seu entorn i amb els altres i l'equilibra entre la creativitat espontània i la tècnica establerta. Per tant, la pedagogia de l'expressió forma part de la majoria dels projectes d'educació social. És un procés d'intervenció-culturització, formal i no formal que l'ésser humà realitza en el mitjà en el qual es mou, l'expressió forma part integrant de l'educació social a dos nivells: com a fita de l'educació social i com a mitjà per a altres objectius d'aquesta. L'expressió és un recurs i un àmbit d'intervenció. La intervenció a la qual em refereixo és la socioeducativa.

L'expressió dramàtica és l'expressió global i per això el seu lloc en l'educació social és tant rellevant actualment. El teatre ens dona una sèrie d'eines que fan que el treball dels educadors socials trobi un equilibri entre el que és lúdic i el que és pedagògic: crea un espai global d'interacció que contribueix al creixement de la persona que es veu immersa en un col·lectiu. El teatre, amb el seu procés, facilita la tasca perquè hi apareixen elements primordials com la creativitat, la motivació, el treball en equip, el creixement personal, el desenvolupament de la confiança i de l'escolta, els processos de preparació, realització i avaluació, les dinàmiques personals i de grup, l'aprenentatge i l'experimentació de tècniques, l'autocontrol, les estratègies d'improvisació, etc. El teatre és un producte educatiu que utilitza tot tipus de llenguatges expressius, és un procés de creació col·lectiva, és una forma de cultura.

Com dictamina Josep Maria Font, "el teatre en si, amb el seu ampli joc de realitats i possibilitats, ens proporciona estratègies, dinàmiques, projectes i objectius d'una utilitat impensable"⁴⁶. Veiem, doncs, que el teatre té molt en comú amb els objectius de l'educació social. Així, doncs, el teatre social se'ns presenta com un recurs educatiu i lúdic que es converteix en una eina de molt pes dins de la intervenció socioeducativa quan es fusiona amb projectes terapèutics, de reinserció, de reeducació, d'animació, de joc, d'integració, etc.

Amb tot això, un es pregunta ¿per què no se'l pot anomenar simplement teatre socioeducatiu? Irene Vila i Marc Badia, als quals ens remetem per la seva immillorable anàlisi comparativa entre educació social i teatre, han intentat fer una definició d'aquest terme que ens ajuda a explicar aquesta segona accepció. Marc Badia defineix el terme teatre socioeducatiu amb aquestes paraules: "Es tracta d'una tipologia de teatre que s'utilitza com a eina d'intervenció socioeducativa per a/amb persones, grups o comunitats – independentment del seu àmbit, procedència...- que cerca la generació de canvis i transformacions a través d'una metodologia dinàmica, oberta i participativa." (Badia, 2009,36)

Actualment, la tendència és substituir el terme "teatre social" per altres denominacions, malgrat que encara està en alça. Potser aquest fet es deu a què la definició de teatre social implica el fet social del teatre i tota la diversitat de formes, estils i modalitats que el componen. El teatre social dona lloc a una realitat cultural d'un grup concret. És un teatre que va més enllà del teatre formal i comercial perquè implica la sensibilització amb els problemes de la vida social.

⁴⁶ Josep Maria Font a *¿Por qué Teatro Social?. Monográfico: Teatro Social dins d'Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*. (Setembre/desembre, Núm.13) (Barcelona: EUES Pere Tarrés, 1999) Pàg. 15-23.

Segons Carmen Acosta⁴⁷, el teatre social té moltes possibilitats com a recurs educatiu i reeducatiu per a treballar en diferents camps de la intervenció social que es caracteritzen per les importants manques dels individus respecte al seu desenvolupament sociomoral. En el nivell interindividual, el teatre es converteix en un poderós agent social, en un motor de canvi, en un generador de xarxes de suport. En el nivell intraindividual, l'objectiu primordial és contribuir al desenvolupament social dels individus tant de manera indirecta, mitjançant l'evolució d'habilitats deficitàries a causa de problemes no necessàriament de tipus social (àmbit clínic), com de manera directa, estimulants l'adquisició de les capacitats físiques més socials (empatia, negociació, conductes morals). Una forma més directa de contribució del teatre al creixement social intraindividual és aquella que es dona en el terreny de la pedagogia social i, en concret, la que trobem en els punts d'actuació del servei social comunitari.

El doctor Georges Laferrière (1997, 1997b) considera que el professional que ha de portar a terme aquest tipus de projectes és l'artista-pedagog, que ha rebut tant una formació artística com pedagògica. Segons aquest pedagog teatral, l'art dramàtic és molt important en la formació de la persona. Podríem considerar l'art dramàtic com una pedagogia en si mateixa. En l'ensenyament es pot considerar una creació pedagògica perquè l'educador que ensenya teatre es converteix en un educador creatiu.

Actualment, molts educadors socials fan servir la tècnica boaliana en els seus projectes, però majoritàriament no ho fan tenint en compte els objectius propis d'aquesta tècnica que veurem en la tercera accepció. Val a dir que hi ha moltes altres metodologies a part del Teatre de l'Oprimat utilitzades en l'educació social com, per exemple:

- *Dramaworks d'Allan Owens (2000)*. A través d'històries, llegendes o obres literàries universals com Hamlet, es pretén treballar la inclusió dels exclosos o dels grups socialment marginals.
- *Match d'Improvisació (molt analitzat per Vío, 1996)*. És un joc teatral col·lectiu on, a través de la improvisació, diversos equips competeixen i on el públic participa. És una paròdia de l'esport. Les seves característiques fan que molts col·lectius hi estiguin interessats. La seva dinàmica cooperativa, el seu espai d'expressió i improvisació aporta moltes possibilitats educatives. D'altra banda, és la tècnica més còmoda per a l'educador, ja que les normes del joc li permeten sentir-se segur i amb un lideratge inqüestionable. Amb la improvisació es treballen tres aspectes fonamentals: en primer lloc, el més intern i real de la persona; en segon lloc, l'opinió del món a través de màscares socials i, per últim, la capacitat de treball en grup.
- *Psicodrama i sociodrama de Moreno (1966, 1984)*. Es basen en la improvisació dramàtica. El psicodrama tracta de corregir o aclarir conflictes personals i el sociodrama té com a finalitat aclarir o buscar solucions a problemes d'índole social.
- *Tècniques de Torrance (1976-1977)*. Són tècniques de producció dramàtica que faciliten l'emergència i l'ús d'una gran varietat d'estats de consciència. Algunes d'aquestes tècniques s'utilitzen per a la representació de papers: el soliloqui, la del doble, la del mirall...
- *Tècnica de la Barreja de George Laferrière*. Duu a la pràctica de la formació artística, la globalització i la interdisciplinarietat. En un taller expressiu basat en aquesta tècnica hem de tenir en compte els rols i les necessitats de l'alumne, les seves dimensions, la disciplina artística, el llenguatge, etc.
- *Comèdia de l'Art*. Aquesta tècnica s'utilitza per a treballar el contrast, el ritme, el tempo de les persones com també els gestos, el domini de l'espai, les càrregues simbòliques que comporten els estereotips i els arquetips.
- *Tècniques d'habilitats socials i dinàmiques de grup*: focus, indirecte, graffiti, còmic, contra-publicitat, poesia social, cançó protesta...
- *Reminiscència i memòria col·lectiva*. Es posa en practica principalment amb malalts de Alzheimer i amb altres col·lectius de la tercera edat. Consisteix a recordar

vivències del passat que poden ser la solució a problemes psicològics propis de l'edat com ara la soledat, l'ansietat, l'angoixa, el desànim, la baixa autoestima, etc.

Quan es realitzen aquest tipus de projectes de teatre social o teatre d'intervenció socioeducativa, el text teatral no és que sigui rebutjat pel grup, perquè tindrà el seu lloc dins del procés en el cas que sigui necessari. En un taller, tant l'educador com els alumnes, no han de lluitar costi el que costi per a la realització d'una obra amb públic al finalitzar el curs perquè com hem vist els objectius poden ser igualment assolits. A partir d'aquí, sorgeixen molts grups amateurs format per col·lectius *especials*, però que potser només fan teatre sense cap intenció de ser *revolucionaris* socialment parlant.

TEATRE D'INTERVENCIÓ PER A LA TRANSFORMACIÓ O CANVI SOCIAL

La tercera i última accepció de teatre social, la definim com un teatre que busca el canvi social, la transformació social d'un col·lectiu per mitjà de la pràctica del teatre. També, se l'anomena d'intervenció social, però dista de la segona accepció per la seva missió més política. El terme *intervenció social* ja s'usa dins del camp del treball social, de la psicologia d'intervenció social i, sens dubte, de la pedagogia social; per tant, els practicants que l'usen per a definir la seva visió del teatre social només n'han fet un manlleu amb un canvi de significat. Podem trobar diversos estudis teòrics sobre la intervenció social (Ballesteros, 2005; Hombrados et al., 2006). L'objectiu principal és evitar l'augment de desigualtats i lluitar perquè la cultura i l'art no siguin elitistes. Això provoca que aquest teatre democratitzi la cultura i la faci accessible a tots els ciutadans. Aquest teatre es caracteritza per tenir punts en comú amb les accepcions anteriors: amb la primera, l'evolució del teatre de Brecht a partir de Boal i amb la segona, la seva pràctica en àmbits d'educació social majoritàriament.

Quan ens referim al punt en comú amb la primera accepció de teatre social, hem de tenir en compte la teoria desenvolupada per l'Esther Belvis⁴⁸ al llarg del seu treball de recerca titulat "La dimensió educativa del teatre". Belvis, en un primer moment, anomena aquest teatre social "teatre educatiu" i afirma que "el teatre com a procés creatiu genera aprenentatges socialment significatius i integrals en tant que es basa en la idea d'*empowerment* com a referent." Belvis, partint del teatre didàctic de Brecht, dictamina l'origen del teatre educatiu perquè Brecht aporta la concepció del teatre com una eina didàctica. Aquesta concepció el va dur a la creació del teatre èpic i la tècnica del distanciament o alienació. Belvis resumeix la tècnica de la següent manera: "La tècnica consisteix en què els actors s'adrecin al públic per parlar sobre l'acció que té lloc a escena amb l'objectiu de trencar la identificació sentimental dels espectadors amb els personatges". Belvis ens recorda que la tècnica també es pot aplicar a la dramaturgia i que no exclou l'existència del clímax. D'altra banda, Brecht insistia en la dimensió lúdica pròpia del teatre i que per a desenvolupar la tècnica del distanciament se'ns permet, com diu Belvis, "adaptar la ciència social (materialisme dialèctic) a les representacions dotant-les dels mètodes adequats per exposar els problemes socials." Brecht, influenciat per les idees marxistes, volia que el teatre servís als espectadors per a canviar la seva realitat, és a dir, que els provoqués un cert apoderament⁴⁹. Belvis afirma que el teatre d'Augusto Boal és el màxim referent del que ella anomena teatre educatiu i que "Boal s'aproxima a Brecht tant des d'un punt de vista polític com ètic; els dos consideren el teatre com un mecanisme útil per afrontar la alienació i el canvi social." Tanmateix, els diferencia el fet que "per Boal el teatre és un generador d'acció, no només de reflexió." D'altra banda, Belvis també relaciona el distanciament de Brecht amb Boal quan diu que aquest últim "incorpora el distanciament en quant a principi no mimètic de la realitat i en quant a mecanisme de reflexió."

Belvis destaca que les aportacions de Brecht i Stanislavsky en el plantejament èpic i dramàtic de les accions teatrals han estat unes aportacions que "s'integren al

⁴⁸ Esther Belvis "La dimensió educativa del teatre". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2007. Capítols 3 i 4. Pàg. 55-93.

⁴⁹ Aclarim que utilitzarem el terme *apoderament* com a traducció de l'anglès *empowerment* i no pas *empoderament* que resulta ser un terme incorrecte des del punt de vista lèxic.

desenvolupament del Teatre de l'Oprimit, però també en el desenvolupament de les diferents corrents del teatre educatiu". Belvis també estudia les teories d'Artaud (el Teatre de la Crueltat) i de Grotowsky (el Teatre Pobre) per a justificar el naixement del nou teatre educatiu. Tenint en compte el teatre de Brecht i Boal, podríem estar parlant d'un teatre popular. D'aquesta idea sorgeix el que s'anomena teatre comunitari que remunta els seus orígens a la societat anglesa a partir dels anys seixanta i que Piekkari defineix com "*a loose umbrella term that can refer to almost any kind of theatre making which is in some relation to a community. It can be made with, for or by the community.*"⁵⁰ Belvis, després d'analitzar els orígens del teatre educatiu, situa el teatre educatiu en la societat dramatitzada i exposa que l'ús del Teatre de l'Oprimit actualment ja no se sap fins a quin punt recull les idees inicials concebudes per Boal degut al seu abast mundial.

A l'hora de delimitar les característiques de la segona i la tercera accepció del terme teatre social, ens són útils les contradiccions o limitacions que Belvis analitza en relació al que ella primerament anomena teatre educatiu: qüestiona el relativisme polític d'aquest tipus de teatre, la certa tendència al colonialisme i les diferents metodologies que no fan que hi hagi un corpus teòric i pràctic únic, entre d'altres. Belvis, a partir d'aquestes contradiccions, concep el nou terme *teatre transformador* com una concepció integrada del que ha de ser el teatre per a la transformació social. Afirmar que aquest teatre "a partir de principis postdramàtics genera processos de negociació de significat propis de les comunitats de pràctica." Per a ella és "un teatre que genera experiències individuals i col·lectives capaces de generar canvis en els individus" i que, per tant, poden generar canvis a nivell social, cultural i polític. Belvis basa la seva concepció de teatre transformador en els següents pilars:

- Es caracteritza per ésser una *pràctica* que es dóna de forma extraquotidiana⁵¹ i que incorpora la noció de Boal d'*espect-actor* com a fonamental.
- Es centra en la *comunitat*.
- Funciona com un *ritual*.
- És una pràctica comunitària i ritual i *sociosimbòlica*.

Com es desprèn de la seva definició de teatre transformador, Belvis utilitza la teoria de la comunitat de pràctica de Wenger (2001) que "es revela com un procés social que es dóna en un context determinat." El concepte de negociació de significat de Wenger deriva a la interacció entre els individus que desenvoluparan una participació i una codificació en la comunitat que Belvis considera necessàries "en la creació del que socialment es denomina teatre." Belvis, per a crear el seu model de teatre com a comunitat de pràctica, es basa en les teories postmodernistes de Schechner (1982), en les estratègies del *Performance art* de Garoian (1999) i, per últim, en el teatre postdramàtic de Lehmann (2006).

Després d'aquests referents teòrics de Belvis, es confirma que, tant a Catalunya com a la resta del món, actualment aquesta tercera accepció de teatre social està fonamentada principalment en el Teatre de l'Oprimit perquè principalment aquest es basa en el concepte Teatre Essencial, amb el qual Boal expressa que tothom porta el teatre a dins seu i que cal que tothom el desenvolupi. Com hem constatat anteriorment, en l'actualitat, el Teatre de l'Oprimit no s'utilitza a tot el món tal com va ser ideat en els seus inicis. La vessant sociopolítica ha passat a ser més socioeducativa o sociocultural en alguns països occidentals: aquí ens estariem referint llavors a l'ús de Teatre de l'Oprimit segons la segona accepció del terme teatre social. És en la tercera accepció que el Teatre de l'Oprimit és més pròxim al teatre polític i social de denúncia del segle XIX amb la diferència que els actors professionals han estat substituïts pels aquells que viuen l'opressió: els *espect-actors*. Per tant, no tot el teatre social és Teatre de l'Oprimit. A partir de Boal, van aparèixer noves branques que es van englobar en un determinat teatre anomenat de forma no institucionalitzada *teatre participatiu o interactiu*, com el que desenvolupa el finès Jouni

⁵⁰ Jouni Piekkari a *Some Genres of Applied Drama & Theatre*, article a la web del Projecte europeu Drama Way entre Finlàndia, Estònia, Portugal i Espanya. Vegeu URL a Recursos electrònics.

⁵¹ Belvis incorpora aquest concepte de Barba, per referir-se a un a teatre que es dóna fora de la quotidianitat.

Piekkari o el canadenc David Diamond (2007) amb el seu *Theater for living*. Per tant, totes aquestes metodologies conjuntament amb el Teatre de l'Oprimit, s'utilitzen com a arma per a la transformació social, de la mateixa manera que ho fan altres mètodes similars: teatre comunitari, creació col·lectiva, teatre popular, pretextos dramàtics, Teatre de la escucha, etc.

Quan es creen projectes basats en el teatre per a la transformació social, majoritàriament es desenvolupa un taller teatral, els alumnes del qual són els membres del col·lectiu que pateix la problemàtica social. Aquest col·lectiu, però, no és conscient que el teatre practicat no es basa en les tècniques més habituals que es posen en pràctica a les escoles d'actors professionals. Després d'aquests projectes, és possible que el col·lectiu formi una companyia de teatre amateur, fet que ens mostra que el grup ha esdevingut conscient que el teatre és l'arma poderosa que l'ajudarà a millorar la seva realitat. Dins d'aquest tipus de teatre social, ens trobarem amb diverses entitats que es professionalitzen, tal com veurem més endavant. Aquests grups teatrals estan formats majoritàriament per artistes-pedagogs, és a dir, per integrants que no formen part del col·lectiu que pateix la problemàtica social. Normalment, aquestes entitats es dediquen a representar peces teatrals davant de col·lectius amb problemàtiques socials per ajudar-los a buscar solucions als seus conflictes. Habitualment els grups s'han especialitzat en adaptar, cadascun segons el seu entorn, el Teatre Fòrum o Teatre Invisible del Teatre de l'Oprimit, però també existeixen grups especialitzats en el Match d'Improvissació o en el Dramaworks.

Després de l'exposició d'aquesta tercera accepció, queda constància que el Teatre de l'Oprimit és la base d'aquell teatre social que té per objectiu el canvi o la transformació social, aquell que dona el poder al ciutadà.

Fetes aquestes consideracions sobre els termes teatre social i teatre educatiu, cal que ens ocupem de saber fins a quin punt aquests tipus de teatre també es poden considerar teatre terapèutic. Queda clar que el teatre social i educatiu és terapèutic en si mateix perquè ajuda l'individu a lluitar contra les seves opressions personals sempre dins d'un col·lectiu. Tanmateix, el concepte de teatre terapèutic pròpiament dit no té relació amb les metodologies anteriors. Aquest teatre sorgeix de la fusió del teatre amb les teràpies de la Gestalt, del P.N.L, de l'Anàlisi Transaccional i d'altres teràpies de la psicologia humanista. Aquest tipus de teatre també pot ser anomenat Dramateràpia o Psicoteatre. Els professionals del Teatre Terapèutic utilitzen la tècnica de l'*Arc de Sant Martí del Desig* de Boal perquè és la tècnica que realment uneix teatre i psicologia, fet que la converteix en la tècnica més terapèutica de totes les que ha desenvolupat Boal. Per a fer teatre terapèutic, també s'utilitzen el psicodrama i el sociodrama, que tenen la seva pròpia història, dels quals sorgeix el *Playback Theatre*. No s'ha de confondre amb Teatre Psicològic que és aquell que va néixer amb Racine i que ens remet al realisme psicològic que va liderar Tennessee Williams als EUA i que derivava d'O'Neill, Ibsen i Strindberg.

DEFINICIONS DEL CONCEPTE DE TEATRE SOCIAL

Quadre 1. Resum terminològic.

Primera accepció	TEATRE SOCIOPOLÍTIC CLÀSSIC
Descripció*	Teatre convencional escrit per dramaturgs per a ser interpretat per actors o sorgit a partir d'una creació col·lectiva que pretén, d'una banda, denunciar una realitat social i política que oprimeix la societat del moment i, de l'altra, que l'espectador reacció davant d'aquesta problemàtica.
Altres nomenclatures	Teatre polític, teatre d'agitació, teatre de denúncia, teatre de guerrilla, teatre de provocació, teatre document, teatre èpic, teatre d'informació, teatre compromès, teatre didàctic, teatre dialèctic, happenig, teatre revolucionari, teatre d'acció, teatre d'idees, teatre d'alienació, teatre ideològic, teatre agit-prop.
Referents teòricopràctics**	Brecht, Piscator, Ibsen, Weis, Artaud, Castri, Vitez, Buero-Vallejo, Sastre, Valldeperes, Formosa.
Segona accepció	TEATRE D'INTERVENCIÓ SOCIOEDUCATIVA
Descripció*	Fusió del teatre amb l'educació social. No té per objectiu provocar una revolució social i política sinó que pretén intervenir socioeducativament a través del teatre en projectes propis de l'àmbit de l'educació social. També és aplicable dins del camp de l'educació formal.
Altres nomenclatures	Teatre socioeducatiu, teatre educatiu, teatre escolar, teatre extraescolar, teatre d'animació sociocultural, animació teatral, teatre amateur, animació socioteatral.
Referents teòricopràctics**	Laferrière, Torrance, Barret, Moreno, Baldwin, Vieites, Ucar, Cañas, Bercebal, Motos, Tejerina, Forés, Vega, Ventosa, Cutillas, Vío.
Tercera accepció	TEATRE D'INTERVENCIÓ PER A LA TRANSFORMACIÓ O CANVI SOCIAL
Descripció*	Intervenció social a través del teatre que pretén millorar la realitat d'un col·lectiu o comunitat amb una problemàtica concreta. En aquest cas, l'espectador es converteix en actor i és el propi artífex de la transformació.
Altres nomenclatures	Teatre popular, teatre d'intervenció social, teatre comunitari, teatre participatiu, teatre interactiu, teatre per al desenvolupament, teatre transformador.
Referents teòricopràctics**	Boal, Boal (fill), Freire, Piekkari, Diamond, Owens, Turner, Wenger, Schechner, Garoian, Baraúna, Sandoval, Portal, Mato, Belvis.

Quadre d'elaboració pròpia.

* Tots els tipus de teatre social poden ser executats tant per col·lectius professionals com amateurs, tot i que en segons l'accepció uns són més comuns que els altres.

** Fem referència a autors, directors o pedagogs tant universals com catalans i espanyols que considerem més rellevants.

Després d'aquesta exposició teòrica, hem d'assenyalar que durant el nostre recorregut històric parlarem més àmpliament de les entitats que es declaren més pròximes al Teatre de l'Oprimít, algunes de les quals han estat reconegudes per la ITO. També parlarem de les que tenen un caire sociopolític important encara que l'ús del TO no sigui l'única base del seu treball. A més, farem una breu ressenya de totes les altres entitats perquè quedi constància històrica de la seva existència. També cal aclarir que durant aquest treball s'usarà el terme teatre social per referir-nos a la seva tercera accepció, si no s'indica el contrari.

Això, doncs, tornant a la història, cap a principis dels anys noranta tenint en compte la nostra realitat a terres catalanes, parlarem de teatre social com una fusió del teatre en els àmbits de l'educació i el treball social. L'any 1990 succeeixen dos fets clau que indiquen una nova etapa del teatre social català: d'una banda, ens trobem que el professor Feliciano Castillo, professor de la Facultat de Pedagogia de la Universitat de Barcelona, va fundar el centre CREI-Sants, centre de recursos educatius, el nom del qual feia referència al barri on antigament estava situat el campus d'educació de la UB, i també, fundador de la companyia de teatre BCN Doble que va tenir llarga vida donants molts premis a CREI-Sants i, d'altra banda, trobem que durant el mateix any Carmen Ruiz va fundar el grup ARIADNA...HIP!, que després s'anomenaria Baula de bauxa, sorgit d'una escola d'educació especial.

Com hem vist, en ambients formals i no formals d'educació, fer teatre amb col·lectius amb deficiències tant psíquiques com físiques era un recurs que començava a generalitzar-se. Aquests professionals tenien en compte la metodologia de Boal perquè fora de Catalunya ja s'havien impartit cursos de Teatre de l'Oprimít a escoles d'estiu, seminaris, etc., alguns a càrrec de George Laferrière que, com veurem, va ser una figura clau per a la difusió del Teatre de l'Oprimít a Catalunya. Malgrat això, a l'Escola d'Expressió i Psicomotricitat Carmen Aymerich impulsada per l'Ajuntament de Barcelona no s'impartien en aquell moment, ni tampoc en l'actualitat, cursos concrets que tinguessin en compte la metodologia boaliana. Tanmateix, aquesta escola és un gran referent a nivell estatal quant a l'ensenyament de tècniques de teatre socioeducatiu.

Malgrat això, el 1997 Catalunya serà testimoni de diversos esdeveniments que situaran el Teatre de l'Oprimít al lloc que li correspon entre els professionals catalans. L'Institut del Teatre, que valorava la importància del teatre de Boal en el món escènic, decideix demostrar-ho al món concedint-li el Premi d'Honor en la categoria d'Art Dramàtic: "Augusto Boal, per la influència que té el seu teatre com alternatiu, compromès amb la realitat social i amb un nou públic."⁵² Els premis d'honor de l'Institut del Teatre tenen la finalitat de reconèixer la trajectòria professional d'una personalitat de les arts escèniques. Guanyar aquest premi, va fer que Joan Abellan, professor de l'Institut del Teatre, li fes una extensa entrevista que apareix en el seu llibre *Boal conta Boal*. Joan Abellan era professor de dramaturgia i escenografia que, interessat pel Teatre de l'Oprimít, es va encarregar d'escriure aquest llibre. Per a escriure la biografia de Boal i sobre el seu teatre, Abellan va visitar-lo al seu CTO de Rio de Janeiro durant un mes l'any 1998. El llibre va ser publicat el 2001: compta amb una primera explicació del Teatre de l'Oprimít, seguida d'una cronologia teatral, literària i pedagògica d'Augusto Boal fins a l'any 2000 i finalment, de la transcripció d'una entrevista feta al mestre. A les últimes pàgines del llibre, trobem una traducció del text en castellà. El títol del llibre és una intertextualitat que fa referència al títol de les obres que representava el seu grup Teatro de Arena. *Boal conta Boal* era l'únic llibre en llengua catalana i castellana que s'havia publicat a Espanya que estudiava amb profunditat el Teatre de l'Oprimít fins que a l'actualitat s'ha produït una nova publicació de la que parlarem al capítol següent. No va ser fins a l'any 2002 que Boal no va visitar l'Institut del Teatre per a la presentació del llibre i per a impartir un seminari, acte que ampliarem més endavant.

⁵² A la coberta interior del llibre de Joan Abellan, *Boal conta Boal*.

L'altre fet clau succeït el 1998 va ser la creació per part de la Universitat Ramon Llull d'un postgrau anomenat Teatre social e intervenció socioeducativa, que s'impartia a l'Escola Universitària de Treball i Educació social de la Fundació Pere Tarrés de la Universitat Ramon Llull. Aquest postgrau estava a càrrec dels professors Josep Maria Font, cap del Departament d'Animació i Expressió de la FPT, i George Laferrière, degà de la Facultat d'Arts de la Universitat de Quebec a Canadà. La creació i l'existència d'aquest postgrau va ser un punt i a part en la història del Teatre de l'Oprimat a Catalunya. Fins a dia d'avui, se n'han impartit quatre edicions: la primera va ser anual, durant el curs 98-99, i les tres següents van tenir una estructura d'intensiu residencial o no, realitzades al juliol els anys 2000, 2003, 2005. Aquest postgrau comptava amb les tècniques bàsiques del Teatre de l'Oprimat entre d'altres, fet que va comportar que molts professionals del sector les coneguessin i les utilitzessin per primera vegada en els seus àmbits laborals. Realment, va suposar una revolució, no tant pel fet que una universitat impartís un postgrau amb aquest contingut tant revolucionari encara que es tractés de teatre, sinó pel fet que aquesta universitat és privada i de caire cristià. No va ser fins a la visita de Boal a Catalunya el 2002 que no es va reafirmar el perquè de la presència d'aquest contingut en el programa. Durant la seva història, el postgrau de Teatre social de la Ramon Llull va tenir un total de 65 alumnes en les seves quatre edicions.

La revista periòdica de Ñaque Editora amb seu a Ciudad Real, dirigida per el pedagog teatral Fernando Bercebal, és l'única en l'àmbit de teatre, expressió i educació. Aquesta revista dóna molt de suport al Postgrau de Teatre Social de la Ramon Llull i ofereix l'oportunitat de publicar a tots els grups practicants de teatre social les seves experiències a partir de relats, estudis, articles, etc. *Ñaque* també difon moltes de les pràctiques de TO que es fan a tota Espanya. I també compta amb una àmplia col·lecció sobre pedagogia teatral.

Durant els anys noranta, només es va crear un companyia teatral d'actors professional, sorgits alguns de l'IT, amb clares intencions d'intervenció social que en un futur acabaria utilitzant el Teatre de l'Oprimat com a eina més de treball. Es va anomenar Frec a Frec i va néixer dins de l'Associació Cultural de Granollers l'any 1995 amb la participació en el projecte *Teatre en l'Educació* destinat a alumnes d'ESO. Després de crear sis espectacles de teatre-debat i fer més de 1500 actuacions van ampliar el seu treball a altres col·lectius, separant-se de l'Associació Cultural. A més, Frec a Frec participa en diversos projectes de la Fundació Obra Social La Caixa. Frec a Frec són els actors Beti Español, Joan Monells i Carme Vilar.

A part de Frec a Frec, a Catalunya ja comptàvem amb una altra organització que feien teatre educatiu com era l'associació La Roda que va néixer al 1977 i que esdevindria La Roda Fundació d'accions culturals i del lleure el 2003. És una entitat que treballa en el camp de l'educació en el lleure mitjançant la programació d'espectacles per a tots els públics, de tallers per a educadors, joves i infants i d'actes culturals. Està formada per prop de 100 entitats culturals, juvenils i infantils de tot Catalunya. Si en els seus orígens va començar fent teatre educatiu, a poc a poc, s'ha anat inclinant més cap al teatre socioeducatiu. Aquesta entitat porta a moltes ciutats i pobles de Catalunya l'esperit del teatre amateur al públic més jove i amb menys recursos. El expresident de la Generalitat de Catalunya, Jordi Pujol, és l'actual president d'honor del Patronat de la Fundació.

Dins de la línia d'actuació de BCN Doble i d'ARIADNA...HIP, cal apuntar un grup que ha rebut molt recolzament per part del teatre convencional i professional. Estem parlant del Grup de Teatre Social dins de la Fundació Femarec, d'ajuda a malalts mentals i deficients psíquics, nascut l'any 1997 i dirigit per l'actriu i dramaturga Glòria Rognoni. Aquest grup ha aconseguit portar a escena 12 obres, algunes de les quals s'han mostrat al Teatre Victòria de Barcelona. Dins d'alguns sectors, aquesta experiència va impressionar tant que fins i tot alguns crítics teatrals li van dedicar algunes paraules com les següents: "La singularitat de la proposta juntament amb l'entusiasme i la capacitat de comunicació dels intèrprets fan

màgica cada representació” escrites sobre l'obra *Metamorfosi* per Marta Cervera dins El Periódico de Catalunya.⁵³

D'altra banda, ja el 1991, neix a terres tarragonines una altra entitat que es relacionaria més endavant amb el teatre social, és Katalitza! Creació i gestió de projectes socioculturals, amb seu a Vilallonga del camp i Txus García com a coordinadora. Les línies d'acció de l'entitat són la responsabilitat professional, la creativitat i la innovació i la interacció amb l'entorn de l'empresa. Treballen en diferents àmbits: salut, cultura, joventut, tallers i espectacles a mida. L'entitat treballa amb nous llenguatges escènics tal i com expliquen al seu lloc web:

“Katalitza! estimula i ajuda a la promoció de noves propostes artístiques, creatives, estètiques i de pensament mitjançant la difusió dels projectes de nous creadors del camp de les arts escèniques.

» No, representem artistes de manera tancada o exclusiva, perquè creiem en la pluralitat del treball escènic i volem conèixer el màxim espectre possible per poder-vos orientar en la tria de propostes noves i que treballin nous llenguatges o la seva fusió dintre de les arts escèniques: cabaret, text, cos, moviment, música, dansa, plàstica, objecte, teatre de titelles i audiovisual, circ, clown, teatre visual, teatre físic, performances i teatre de carrer.”⁵⁴

La importància de Katalitza dins del món de teatre social a Catalunya està en que desenvolupen projectes personalitzats per als seus destinataris. L'entitat treballa fomentant l'autogestió, sobre tot amb col·lectius necessitats de dinamitzacions socials. Katalitza! vol promoure la cultura ja que no arriba a tothom. Gràcies a aquest interès especial per la cultura Katalitza! ha organitzat diversos esdeveniments entre els quals destaquem el Cicle de cabaret (Performance, Queer, clown) Faestiu 2008 amb el suport de l'àrea de Cultura de l'Ajuntament de Tarragona que, entre d'altres, tracta els problemes de gènere i sexualitat. També han organitzat Inspira'06 Mostra d'art al carrer, a Cambrils i el Canal Joves Creadors a Tinet.cat, organitzat amb el suport de la Diputació de Tarragona.

Una altra iniciativa es produeix el 1997: neix la companyia Pallassos Perill@ssos amb intencions socials que més endavant ha donat origen a Ecolúdic, educació ambiental. L'organització es defineix com una “entitat integrada per tècnics, artistes, monitors, periodistes i d'altres professionals amb l'objectiu d'introduir canvis amb el comportament social envers el medi ambient.”⁵⁵ Ecolúdic és novedós i original perquè fa clown social i desenvolupa espectacles per a treballar la consciència mediambiental destinats a escoles i altres col·lectius. Alguns dels exemples d'espectacles a l'escola són *El professor ecològic*, *La professora Reciclona* o *La màgia de l'Aigua*. Espectacles més propis de cercaviles i festes majors són *Cercavila reciclon* o *Eco-Clowns d'urgències*. Aquesta entitat també treballa en el programa Muse de la fundació Yehudi Menuhin d'integració social a l'àmbit educatiu sota l'auspici del Ministerio de Educación i la Generalitat de Catalunya.

Ecolúdic té relació amb Pallapupas, fundada a l'any 1999, que s'ha consolidat com a una entitat molt reconeguda en tot l'Estat per treballar els Clowns d'hospitals, que també s'han començat a anomenar Clown Social. Pallapupas es defineix com:

“una associació, sense ànim de lucre, que treballa als hospitals i centres socio-sanitaris per a millorar la qualitat de vida dels infants, joves i ancians malalts i estar presents en el processos mèdics dolorosos per alleugerir-los. Pallapupas humanitza la salut tenint en compte l'aspecte emocional del malalt i conscienciar sobre la malaltia infantil, atrevint-se a parlar-ne sense l'estigma social que la caracteritza. Un tret distintiu és que Pallapupas ofereix un servei de caràcter assistencial i no només d'entreteniment. Amb tot això, espera que hi hagi un canvi en el concepte i que, des del món de la salut, s'accepti que el teatre és una bona eina per als malalts.”⁵⁶

⁵³ Marta Cervera. *Metamorfosi per dins*. El Periódico de Catalunya. (28 de novembre de 2002)

⁵⁴ Vegeu URL a Recursos electrònics.

⁵⁵ Vegeu URL a Recursos electrònics.

⁵⁶ Vegeu URL a Recursos electrònics.

Pallapupas va posar en marxa el mes de febrer de l'any 2003 un projecte de Teatre Social a l'Hospital Sant Joan de Déu, perquè els pallassos que havien treballat amb pacients amb trastorns mentals s'adonaven que els resultats no eren els esperats. Després, el 2005, el programa es va dirigir a infants i joves per afavorir la seva integració social. A partir d'aquí, l'equip de psiquiatria de l'Hospital de Sant Joan de Déu va demanar un reforç de la tasca de Pallapupas degut als seus bons resultats. A continuació, es van posar en marxa els programes a residències geriàtriques i amb familiars de malalts de salut mental. Pallapupas organitza projectes amb la col·laboració de diverses entitats activistes del TO i alguns dels seus integrants formen part alhora d'aquesta altres organitzacions.

També en aquesta dècada, es van crear les associacions Artixoc i RAI, que van començar el seu camí amb uns ideals diferents als d'altres entitats, ja que tenien unes més clares intencions d'utilitzar el teatre i altres arts com a eines de transformació, integració, revolució i canvi social, tot i que no va ser fins més endavant, que van ser realment conscients del tipus de teatre que feien i que va anar evolucionant amb el pas del temps. Tant una com l'altra, van anar incloent la metodologia del Teatre de l'Oprimat en els seus projectes a mesura que avançaven els anys.

L'entitat RAI (Recursos d'Animació Intercultural) va ser fundada l'any 1993 al districte de Ciutat Vella a Barcelona i va néixer amb la intenció de provocar que els joves europeus es coneguessin a partir de projectes europeus de cooperació internacional. RAI fa molt altres projectes que no estan relacionats amb el teatre, però en tants anys d'història, RAI compta amb molts projectes de teatre social arreu del món. RAI té un espai escènic que revoluciona el Casc Antic fent una mostra teatral anual i col·labora amb moltes altres entitats activistes del TO. A RAI, s'ha fet cursos sobre TO i intercanvis juvenils europeus de teatre social.

L'organització Artixoc es va fundar l'any 1998 al barri de les Corts a Barcelona per Àgia Luna i Mònica Lucchetti a partir d'un intercanvi europeu titulat "Els joves i l'euro", co-dirigit per Mònica Lucchetti i Michel Bourély, a partir de les aportacions de 20 joves catalans i francesos. Es van fer actuacions a Barcelona i a Montpeller amb l'ajuda de l'Institut Francès de Barcelona. Artixoc es defineix com "una entitat sense ànim de lucre que vol promoure, igualment, la cooperació entre els joves d'arreu d'Europa i de tot el món suprimint les barreres socials, culturals o lingüístiques."⁵⁷ La principal eina d'Artixoc és el teatre, però utilitzen qualsevol mitjà artístic o cultural per assolir els seus objectius. Artixoc participa activament en la millora de la situació de col·lectius desfavorits i realitza projectes que promouen la pau, el respecte pels pobles i la igualtat d'oportunitats. Les principals branques de treball de l'organització són desenvolupar projectes educatius sobre interculturalitat i de sensibilització social, fer intercanvis i projectes internacionals i realitzar tallers de teatre social i sobre les tècniques de l'espectacle.

La tasca d'Artixoc ha estat premiada una vegada per l'Ajuntament de Barcelona i una altra per la Unió Europea. Ha rebut la Menció Especial als VIèls Premis Barcelona per a projectes de participació i foment de l'associacionisme 2006 per al projecte "Camp de joc" desenvolupat el 2005 en què es van organitzar tallers de teatre social amb nens de l'escola Perú de Sants que compta amb un 90% d'alumnes d'origen immigrant. Aquest projecte va animar l'organització a desenvolupar el projecte "Punt de pARTida Jove" (2006-09), un projecte de dinamització als instituts i al carrer destinat principalment a joves adolescents immigrants en què s'incentivava l'ús d'equipaments públics i on es van fer tallers de circ, graffiti, hip hop, teatre, música i percussió. Aquesta part del projecte rep el nom de Festival Artescape que dinamitza espais poc habituals dels barris de Sants i Poble Sec, durant la primavera i la tardor. Aquest projecte també ha rebut molts reconeixements, com per exemple, quan el programa Els Nous Catalans de La 2 li va dedicar una emissió, malgrat tot no ha rebut cap premi.

⁵⁷ Vegeu URL a Recursos electrònics.

A part d'aquests projectes locals, Artixoc té un prestigi reconegut a Catalunya gràcies als més de vint intercanvis internacionals juvenils que s'han fet sota el programa Joventut de la Unió Europea. Recordem que l'origen de l'entitat sorgeix d'un intercanvi i que el 2004 es va fer el primer intercanvi d'Artixoc, impulsat per l'autora d'aquesta recerca, que es va centrar expressament en el teatre com a arma de transformació social: "La veu del teatre I i II", on es van treballar les tècniques de teatre social i Teatre de l'Oprimat.

"La Veu del Teatre" va ser un intercanvi bilateral entre Romania i Espanya, que utilitzava el teatre com eina d'intervenció social i Artixoc es va coordinar amb l'ONG socioeducativa *Glasul Prieteniei*, sota la direcció de la psicòloga Olga Spiridon de Brasov, per portar-lo a terme. Com que Artixoc és una associació teatral i el significat de *Glasul Prieteniei* és "veu de l'amistat", es va decidir que el nom del projecte seria "La Veu del teatre", perquè així la unió entre les dues entitats es feia més forta. La primera part del projecte, l'acollida del grup espanyol, es va portar a terme entre el 13 i el 23 d'agost de 2004 a la ciutat romana de Rasnov, prop de Brasov (Transilvània). L'acollida del grup romanès va tenir lloc entre el 2 i el 12 d'agost de 2005 a Barcelona i a Mas Franch, a Sant Feliu de Pallerols (Garrotxa).

A Brasov, es van treballar Teatre Imatge i Teatre Fòrum, entre d'altres tècniques, per a tractar temes encara tabú a Romania com l'alcoholisme, els maltractaments o l'homosexualitat i va resultar molt positiu per a tots els joves. Per a la primera fase del projecte, però, no es va comptar amb la subvenció de la part romana; malgrat això, la trobada entre els joves romanesos, que adoraven el teatre i la cultura espanyoles, i els joves espanyols i catalans, que ja coneixien el poder del teatre social, es va viure una experiència tan inoblidable, intensa i enriquidora que es va decidir lluitar per a la segona fase del projecte.

A la segona fase, a Catalunya, es van tornar a tractar temes socials a través del TO com, per exemple, el fet de relacionar per defecte al ciutadà romanès amb la delinqüència. En aquells moments, Romania estava en tràmits per a entrar a la UE i tot era esperançador, es volia canviar una realitat i molts joves així ho estan fent, ja sigui alçant la veu des del teatre o des de l'amistat.

L'experiència intercultural va ser tan positiva que va provocar el naixement de moltes amistats que s'han pogut desenvolupar en el temps, tal i com explica Aurora Comsa, una noia romana que amb només 18 anys va fer de traductora en els dos intercanvis i tenia la intenció de fer Filologia Hispànica i un doctorat a Espanya:

"Artixoc y *Glasul Prieteniei* conseguieron que jóvenes situados a cada punta de Europa pudieran conocerse y hacer de la amistad un camino a la tolerancia, usando el arte del teatro para cambiar el mundo. Recuerdo que fue toda una aventura hacer la acogida en Rumania sin contar con la subvención, pero todos nos arriesgamos y salíamos ganando porque pese a todos los cambios y alteraciones del proyecto, siempre lo pudimos adaptar a la nueva realidad, pese a las dificultades!. Durante la segunda fase, sentimos que Artixoc nos pudo devolver todo lo que hicimos por ellos: esos días en Mas Franch fueron un paraíso teatral! Ahora, Rumania ya está en la U.E y muchos de nosotros estudiamos aquí, pero ese intercambio cultural nunca más podrá darse."⁵⁸

Després d'aquest intercanvi, en drien molts més dedicats al teatre social per a tractar mil i un temes diversos. Artixoc va aconseguir una gran fita amb el projecte d'intercanvi europeu "Sóc diferent, no sóc perillós!", tal com ho demostra el premi al millor intercanvi juvenil del programa Joventut 2008. Va tenir lloc a Saldus (Letònia) i va ser organitzat pel Centre per Joves "Skunis" (Letònia), el Centre Ocupacional Juvenil (Lituània), Kids & Co (Alemanya) conjuntament amb Artixoc. Els joves participants van tenir l'oportunitat de descobrir com l'aspecte físic dels joves, en alguns països, determina reaccions racistes. També es va parlar d'immigració, nacionalisme i del poder dels mitjans de comunicació. Es va crear una

⁵⁸ Comunicació personal de l'autora. (20 de maig de 2009).

obra de teatre sota la direcció de Joel Álvarez i Àgia Luna i el vestuari, el maquillatge, la perruqueria, l'attrezzo, etc., es van elaborar a partir de tallers d'arts plàstiques. Aquesta activitat s'emmarcava també dins del projecte "punt de pARTida Jove".

Artixoc també ha impulsat una nova via per a donar a conèixer el teatre que es fa als IES de Sants-Montjuïc, relacionada amb el projecte Punt de pARTida Jove: TEATREXPRES, 1^a edició de la mostra de Teatre Jove del Districte, va tenir lloc el 5 i 6 de juny de 2009 al Teatre del CEIP Cavall Bernat de Sants. Es van fer 7 peces "expres", de no més de 30 minuts de durada, a càrrec del grups de joves dels IES Emperador Carles, IES Lluís Vives IES Montjuïc, IES Joan Coromines, sents dos dels grups participants els sorgits del projecte, com són un del Lluís Vives i un del Joan Coromines.

A partir del 2000 i fins al 2002, s'esdevé un moment clau en l'aparició d'organitzacions que van néixer amb la consciència i la convicció de voler fer un teatre diferent, social, amb intencions de desenvolupar un teatre en qual el poder fos del ciutadà. Aquestes organitzacions són Pa'tothom, Pla.tea Social, Mujeres en Escena, Teatracció, Teatrocompromiso, La Lluna i D'Aigua.

L'organització Pa'tothom va ser la primera en fer aparició, el 2001, i va néixer de la mà de Jordi Forcadas, Anna Caubet, Montse Forcadas i d'altres professionals. Pa'tothom volia complir la missió de fer arribar el teatre a tothom, fins i tot a aquelles persones que no tenien recursos econòmics suficients per accedir-hi. Però no ens estendrem amb aquesta entitat perquè es dedica un capítol a estudiar-la. En capítol present només la citarem per alguns fets puntuals i remarcuem que va ser la primera entitat espanyola reconeguda per la ITO i de la qual han sorgit altres grups dels quals parlarem més endavant.

Totes les altres organitzacions van néixer després i farem especial atenció a dues que ja no existeixen: D'Aigua i La Lluna.

El col·lectiu D'Aigua, teatre ciutadà, amb seu al Casc Antic de la ciutat de Barcelona, va néixer al 2001 de la mà de Manel Pons que quan estava a Palermo va desenvolupar el projecte de teatre European Street Theatre Company que estava inclòs en el Programa Cultura 2000 de la Unió Europea i que es va representar al Fòrum de les cultures 2004. Quan va arribar a Catalunya, Pons, llicenciat en Ciències Polítiques i de l'Administració, es va unir a Cristina Rodríguez, que havia cursat la mateixa llicenciatura i que, a més, era gestora cultural, i a Lluís Fusté, llicenciat en Econòmiques i Empresarials i dramaturg i director escènic per crear l'associació D'Aigua, teatre ciutadà. L'entitat, en els seus estatus, descriu la seva missió de la següent manera⁵⁹: "D'Aigua vol ser un referent indiscutible per als organitzadors de grans manifestacions culturals de naturalesa internacional, oferint la clau de diàleg entre local i global, amb accions pluriculturals, pluridisciplinàries i plurigeneracionals basades en la participació a nivell local compartida a nivell global." D'Aigua tenia la intenció de treballar per tota la regió euromediterrània amb programes de la Unió Europea i d'altres. Amb aquesta intenció desitjaven trobar una "forma de lluitar eficaçment contra la ignorància i la xenofòbia i afavorir, en canvi, el respecte i la pau".⁶⁰

La metodologia de treball de l'entitat es basa en tres eixos essencials: "tacar" en el sentit de fer arribar les seves accions a molt públic, "contaminació", és a dir, fomentar la participació d'artistes estrangers a la ciutat de Barcelona perquè es produeixi un veritable intercanvi d'experiències i coneixements, i "complicitat" entre els ciutadans i els artistes perquè es produeixi un veritable treball en equip. L'èxit de l'entitat es va produir gràcies a la seva metodologia participativa que es duia a terme a la societat, des de la societat i amb la participació d'entitats públiques i privades. Les línies de treball D'Aigua eren fer teatre ciutadà, turisme creatiu i accions artístiques de diàleg amb la ciutat.

⁵⁹ Material extret dels estatuts de l'entitat D'Aigua, teatre ciutadà.

⁶⁰ *Ibidem*.

Malgrat aquest ideari, la vida de D'Aigua va ser de sis anys (2001-2007), però durant aquest temps va desenvolupar diferents projectes però van revolucionar el panorama del teatre social amb “Espai de Participació Teatral (EPT)” i “Espai de Creació Intercultural (ECI)”. L'EPT consistia en realitzar una creació artística interdisciplinària de carrer a partir de la participació ciutadana intergeneracional i intercultural i crear a partir de la investigació sobre la vida quotidiana per mirar de millorar-la i lluitar per la inclusió social. Una de les característiques de les obres que s'inclouen en aquest projecte és que tenien un repartiment d'actors de moltes nacionalitats diferents i que normalment es representaven en el marc de les festes majors de la ciutat i dels barris. El segon, l'ECI, va sorgir amb la idea d'investigar sobre el turisme ciutadà a partir de la creació col·lectiva. L'objectiu era que els ciutadans guessin els turistes per la ciutat a partir de les seves vivències. Més endavant, a partir d'aquestes experiències va sorgir el Grup d'Accionistes que desenvolupava la seva activitat al metro de Barcelona i es van convertir en una companyia estable que ha creat espectacles i animacions de carrer a mida. L'entitat va tenir recolzament de l'Ajuntament de Barcelona per conduir creativament campanyes de civisme, com la que es va realitzar a les platges de Barcelona *Els peixos*, *La família*, *Oh! Què incívic!* al 2004 i *Les llorones*, *Les Meduses*, *Els cercadors de Burilles* al 2005.

Des del punt de vista històric, aquesta entitat representa un primer intent de fer un tipus de “teatre sociopolític” a Catalunya coincidint amb el moment en què el TO s'estava començant a conèixer al nostre país. Durant els seus anys de vida, D'Aigua representava el màxim exponent de teatre social a Catalunya i si hagués continuat la seva trajectòria, actualment podria tenir tanta importància com altres grups activistes i militants del TO. Però Cristina Rodríguez, en recordar la història del grup, ens diu:

“Mai no ens vam inscriure en cap corrent com el ‘teatre social’ ni el ‘teatre comunitari’. De fet, sempre dèiem que nosaltres no fèiem teatre social perquè ens interessava tant el procés com el resultat (posàvem èmfasi en que un espectacle que tingués una certa estètica i fos atractiu pel públic). Tampoc, fèiem teatre comunitari perquè no responíem a la demanda de cap comunitat, i, de fet, anàvem a buscar a la gent per participar i explicar-los el projecte al carrer, al mercat, a les escoles d'adults, etc. A part de la gent que generalment atreïem (joves estudiants locals o Erasmus amb inquietuds) buscàvem gent gran, adolescents, immigrants del barri (anant a les entitats que hi treballaven, parlant amb ells a les classes, etc.), etc. Així, creàvem grups interculturals i intergeneracionals molt interessants, propiciant una relació de tu a tu entre gent que pot ser no s'hauria trobat sense aquest context. De totes maneres, empràvem tècniques del teatre social i d'altres corrents del teatre i altres disciplines artístiques, fent servir totes les eines a la nostra disposició per tal de crear col·lectivament un espectacle interdisciplinari. Crec que malgrat no inscriure'ns en cap corrent estàvem dins d'aquest moviment interessat en la vessant social i transformadora del teatre i de l'art, partint de la convicció que tothom té creativitat”.⁶¹

La Lluna era una entitat que portava “Teatre i educació” tot seguit al seu nom, però també, tenia un rerefons social que va marcar la seva trajectòria. Els membres fundadors de La Lluna, Teatre i educació, Silvia Cimeï, Sergi Estebanell i Lydia Falcó, es van conèixer treballant a RAI en el projecte Lucy, programa pilot dins del marc d'un projecte Daphne a nivell europeu i que tenia com a objectiu desenvolupar diferents accions de sensibilització e intervenció sobre el fenomen del bullying en edat escolar a l'Ajuntament de Badia del Vallès i també, proposar treballs de continuïtat en el tema de resolució de conflictes. Vam desenvolupar aquest projecte l'any 2001, conjuntament amb Nuria Esterri. Finalitzar aquest projecte, vam decidir fundar l'entitat per tal de donar continuïtat al projecte i treballar-ne de nous, com van fer a Ciutat Badia, realitzant tallers de teatre al Centre Obert, animacions de carrer, formació a professionals de l'educació i l'esport, tallers de teatre a secundària...

A l'any 2002, va rebre el Premi Joaquim Franch de l'Ajuntament de Barcelona i van desenvolupar el Projecte Iris al barri del Poblenou de Barcelona i a Manresa, treball amb adolescents en primer lloc a partir de la investigació social. Pretenien realitzar una lectura

⁶¹ Comunicació personal amb l'autora (20 de Maig de 2009).

crítica de les dinàmiques de violència entre iguals, posteriorment es va utilitzar la investigació per a buscar solucions alternatives no violentes a través de tècniques teatrals, i finalment, es van crear amb tots els joves dos espectacles teatrals que recollien les seves impressions.

La Lluna va realitzar tallers de teatre social a molts IES i formació de professionals del món de l'educació i també va crear i dinamitzar un parell d'espectacles al voltant de la prevenció de la violència entre iguals: *Me han robado el sitio*, que va sorgir d'un taller de teatre social al Centre Obert de Badia del Vallès i, *I ara, què?*, espectacle que, amb una posició crítica, pretenia fomentar una reflexió sobre la violència en general. Aquesta obra constava de tres parts que presentaven temes al voltant de la violència, en les seves diferents formes i àmbits, comunicant-se amb els espectadors a través del Teatre Fòrum i d'altres llenguatges escènics com les músiques, les imatges, clown, textos, dansa.

A més, La Lluna va organitzar el Festival d'Arts Escèniques de Poblenou que neix, en paraules de Falcó: "...de la necessitat de potenciar una cultura teatral vinculada als següents llenguatges: dansa-teatre, circ, clown, teatre d'objectes, performance, teatre de carrer en totes les seves modalitats. Tractant de generar un punt de trobada entre grups emergents i professionals que serveixi de plataforma per a donar a conèixer els treballs."⁶².

Malgrat tot, La Lluna va desaparèixer el 2003, encara que Estebanell va seguir utilitzant l'associació per a dinamitzar el Festival d'Arts Escèniques de Poblenou. Lydia Falcó va estar involucrada en els inicis de TRANSformas i ara fa tallers de teatre social per lliure, treballant a diferents llocs.

Anem ara a comentar molt breument les altres quatre entitats restants, que també fan teatre social, però ben diferent a la tendència associada al TO.

Pla.tea Social es va fundar en el 2001 a càrrec de Marc Martínez i Fortià Vinyas. Aquesta associació està molt lligada a l'escola de teatre musical Eòlia. Van crear l'obra *Super-Rawal* al 2003 que tenia com a personatge principal un marroquí acabat d'arribar al barri i amb la qual Martínez reclamava el seu origen humil. La peça estava basada en personatges reals i s'hi parlava castellà, català i hindi. Estava inspirada en l'obra *Suburbia* d'Eric Bogosian i es va traslladar al barri on va créixer Martínez: el Raval. L'obra va ser un autèntic èxit, es va dur de gira per tota Catalunya i va durar fins a fer una gira el 2004. Cal destacar que Marc Martínez és un actor famós que va aconseguir que altres actors propis de l'*star-system* català s'impliquessin més en un projecte social com aquest. Martínez va iniciar el seu projecte de Teatre Social en el seu millor moment professional, volia fer un teatre compromès. El seu segon projecte de teatre social va ésser una adaptació de *Le mani forti* de Marco Calvani sobre un parricidi que va sacsejar Itàlia i que es va estrenar al Festival Grec al 2007. Martínez ha desenvolupat un últim projecte el 2009: una adaptació de l'obra *Mirant cap enrere amb odi* (1956) de John Osborn titulada *Stokölm*, que critica el consumisme i la insatisfacció personal. *Stokölm* fa referència al síndrome d'Estocolm que pateix la protagonista: una dona enamorada d'un home que l'anul·la. Els actors que donen vida a aquesta obra són Andrés Herrera, Rosa Boladeras, Cristina Gámiz i Juan Carlos Vellido. Aquesta tercera obra també s'ha estrenat al durant el Festival Grec al Teatre Borràs de Barcelona. Com veiem, el tipus de teatre social que fa Martínez és més proper a la primera accepció del terme, encara que l'actor ha manifestat que vol que el poble també digui la seva.

Teatracció va néixer l'any 2001 a partir de l'experiència del professor Àngel Bonora en un grup de Teatre Fòrum de Paris. La primera obra que va crear Bonora amb alumnes de l'escola Estudis de Teatre, que dirigeix conjuntament amb l'actor i pedagog Berty Tovías, es va anomenar *Que sí, vida!* i s'hi tractava el tema de la SIDA. Aquesta obra, amb un format semblant al teatre fòrum, es va moure a moltes institucions gràcies al suport del

⁶² Comunicació personal amb l'autora (10 de Maig de 2009).

Departament de Salut de la Generalitat. Teatracció té altres obres a la cartellera, tanmateix, no imparteix tallers de formació. Teatracció treballa amb actors professionals i rep molt suport institucional, però es desmarca d'un teatre social molt polititzat.

Mujeres en Escena, que neix al 2003, és una associació dirigida per Luz Marina Gil i Mara del Alar, entre d'altres actrius llatinoamericanes i espanyoles. L'origen d'aquesta entitat es remunta el 2001 amb Encuentro de Mujeres en Escena: Margaritas, que es repetiria el 2002 i el 2003, iniciant una aventura insòlita fins al moment: la creació d'unes trobades teatrals en què la dona tenia un lloc, on la seva veu era escoltada. Mujeres en Escena té diverses obres de teatre dedicades al feminisme i contra la violència de gènere. D'altra banda, els seus integrants participen en projectes socioeducatius i imparteixen tallers de teatre.

Per una altra banda, durant el 2002 va aparèixer el grup Teatroycompromiso a Barcelona que representa un nou teatre sociopolític a tot l'Estat. Aquest grup sorgeix a partir de l'evolució del grup de teatre social Zeroalaizquierda sorgit als anys noranta amb la intenció de donar a conèixer el *Teatro de la Escucha*, mètode de teatre social ideat per Moisés Mato. Mato defineix el *Teatro de la Escucha* de la següent manera:

“El teatro de la escucha es un método de trabajo actoral que recoge muchas de las aportaciones que han surgido en la historia alrededor de lo que se ha denominado teatro social o político, (Meyerhold, Brecht, Piscator, Boal, Teatro Campesino,...) recogiendo aquellos elementos que considera válidos desde el análisis histórico de nuestro tiempo. En la metodología del teatro de la escucha conviven tres grandes áreas de trabajo que responden a tres momentos o fases distintas de acercamiento a la realidad: Teatro encuesta, teatro diálogo y teatro grito.”⁶³

Mato, actor, director i dramaturg, ha escrit diversos llibres sobre teatre i educació per a infants i joves i va iniciar un projecte amb la sala Colibrí a Tortosa on posava en pràctica tots aquells teòrics que havia desenvolupat. El *Teatro de la Escucha* pretén ser una nou mètode de teatre social que vol fer un pas més enllà que el Teatre de l'Oprimid. L'aportació de Mato, sobre tot a Catalunya, van ser les trobades internacionals anomenades Adesalambrar que van tenir lloc els anys 2002, 2005 i 2006. En aquestes trobades, Mato va convidar perquè hi dirigissin tallers figures del teatre social com: Koldo Vío, Julián Boal, Jordi Forcadass, Eva García, Marc Klein i Chris Baldwin. La quarta trobada, que s'havia de fer al 2007, es va anular per problemes econòmics i va ser substituïda per un curs sobre el *Teatro de la Escucha*. A partir d'aquest moment, el *Teatro de la Escucha* es va desenvolupar fora de Catalunya perquè en el nostre país, el que realment ha arrelat ha estat la pràctica del Teatre de l'Oprimid. Els successius certàmens Adesalambrar han tingut lloc a Madrid per donar a conèixer els projectes de tots els alumnes de Moisés Mato d'arreu de l'Estat. Aquest grup té la seva pròpia sala i editorial a Madrid.

Dins de tot aquest panorama teatral, també cal citar a La Jarra Azul, fundada l'any 2001 al barri de Sant Andreu de Barcelona sota la direcció de l'actor Oscar García. Aquesta associació està especialitzada en impartir tallers extraescolars de tot tipus relacionats amb les arts escèniques en instituts públics de la zona, impulsant el SAT. Malgrat que aquests tallers tenen una intenció socioeducativa, no s'hi acostuma a utilitzar la tècnica boaliana. En canvi, ofereix produccions de teatre professional de text amb una clara índole social i política ja que el seu objectiu final és fer teatre de denúncia, tal com podem comprovar en alguns textos de l'associació que parlen dels exiliats espanyols de la guerra civil a Mèxic o de les nenes i dones assassinades a Ciudad Juárez, ciutat castigada pel narcotràfic a la frontera amb Estats Units. Amb tot, però, l'entitat no es declara integrant plenament d'un moviment de teatre social.

Com hem vist, fins al 2002, comptàvem amb l'existència d'algunes entitats clarament dedicades al teatre social que convivia amb d'altres que treballaven un teatre socioeducatiu.

⁶³ Vegeu URL a Recursos electrònics.

2.2 Període 2002-2009

A partir del 2002, el panorama del Teatre de l'Oprimit a Catalunya canvia radicalment ja que Augusto Boal va visitar Barcelona, com hem indicat anteriorment. Al febrer del 2002, Augusto Boal va ser convidat a impartir un seminari a l'Institut del Teatre, assignatura pendent que l'entitat tenia amb la figura de Boal després d'haver-li concedit el Premi d'Honor l'any 1997. Durant la setmana del seminari, es va aprofitar l'avinentsa per presentar el llibre *Juegos para actores y no actores* d'Augusto Boal editat a Espanya per primera vegada per Alba Editorial dins de la col·lecció Artes Escénicas l'any 2002. Aquest llibre és la segona part del llibre *Teatro del Oprimido. Teoría y práctica* i és l'edició més ampliada i revisada que existeix en llengua espanyola. La presentació del llibre va tenir lloc el dia 11 de febrer a l'auditori de l'Institut del Teatre a càrrec d'Augusto Boal, Paulina Fariza, directora de Alba Editorial, Joan Francesc Marco, responsable de cultura de la Diputació de Barcelona, Pau Moner, director de l'Institut del Teatre, i Joan Abellan. Podríem considerar que aquesta presentació també va ser-ho, de forma extraoficial, del llibre *Boal conta Boal* de Joan Abellan.⁶⁴

Durant la presentació, Joan Abellan va explicar com el va marcar conèixer la figura de Boal arran de l'assistència al Festival Internacional de Nancy a França l'any 1971. Abellan va explicar que en aquella època, quan l'Institut del Teatre era al carrer Elisabeths, 31, altres estudiants i ell van fer pràctiques al Teatre Poliorama i que durant aquest període van coincidir amb la companyia teatral La Cuadra de Sevilla que hi actuava. La nit en què la companyia va fer la última representació al Poliorama, tenia previst marxar cap al festival francès de Nancy i va suggerir als practicants que s'afegissin a l'aventura i Joan Abellan, entre d'altres, van acceptar la proposta. En aquella època, el teatre de figures com Bob Wilson, Tadeusz Kantor o Augusto Boal estaven vivint la seva màxima popularitat que era sobretot latent fora d'Espanya. Aquests alumnes de l'Institut del Teatre que van assistir al festival de Nancy van tenir l'oportunitat d'adonar-se de la importància que tenia Boal en l'escena teatral mundial. Durant aquesta edició del Festival es volia fer "teatre jornal", el teatre polític ideat per Boal que més endavant seria la base del que s'anomenaria Teatre de l'Oprimit. Tanmateix, aquestes experiències no es van desenvolupar sota la direcció de Boal, ja que estava empresonat injustament pel govern brasiler perquè des del seu grup Teatro de Arena va revolucionar l'escena brasilera aconseguint que el poble comencés a alçar la veu, fet que va provocar que els polítics veiessin en ell un perill imminent traduït amb una revolta popular. En aquell festival, grans personalitats teatrals internacionals com Arthur Miller, Peter Brook, Jean-Paul Sartre i d'altres van demanar el seu alliberament, es van fer molts actes de reivindicació de la seva figura i hi va haver moltes mostres de recolzament. Aquesta mobilització a favor de Boal va impressionar els estudiants de l'Institut del Teatre, que després d'haver conegut la seva tècnica al festival van intentar treballar-la a la ciutat de Barcelona sense èxit.

Durant la presentació també es va comentar el contingut de *Juegos para actores y no actores*: l'obra té un capítol dedicat a l'actor professional, un altre capítol on s'explica tot l'arsenal de la pràctica del Teatre de l'Oprimit i més concretament del Teatre Fòrum i, finalment, aquesta edició compta amb una ampliació del primer capítol en què es parla del Teatre de l'Oprimit a Europa durant el final dels anys setanta i hi ha una introducció en què Boal explica experiències viscudes a finals dels anys noranta com ara el treball amb la Royal Shakespeare Company, el teatre a les presons i l'MST⁶⁵, Moviment Sense Terra, a Brasil. En

⁶⁴ Hem de remarcar que no és clar quin dels dos llibres es presenta oficialment, si ens basem en el material audiovisual d'aquest acte que està disponible al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre. El títol del document es refereix a la presentació del llibre *Boal conta boal*, però el desenvolupament de l'acte crea confusió perquè també s'hi presenta el llibre *Juegos para actores y no actores*. Vegeu les referències a Material Audiovisual a les Fonts documentals d'aquest treball.

⁶⁵ L'MST, en portuguès *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, es defineix com un moviment social i polític que segueix les idees de Marx i que té per objectiu una reforma de l'agricultura. Va sorgir per lluitar contra el model que el règim

aquesta presentació, Boal indica que el llibre serveix per ajudar a vivificar la vida quan aquesta tendeix a quedar-se bloquejada. Afirmar que durant la vida es dona una realitat ficció i una realitat autèntica i que això portarà a l'aparició de dos tipus d'actors: l'actor professional que viu l'opressió del col·lectiu oprimat i l'actor amateur que és víctima de l'opressió i la vol donar a conèixer. Boal va treballar totes aquestes tècniques a molts laboratoris als quals ell anomena *oficinas teatrais* fins que va crear tot un corpus teòric suficient per a ser publicat.

Boal també va parlar de diferents experiències viscudes del Teatre de l'Oprimat. Va comentar el projecte del grup de teatre *Marias do Brasil* que treballaven per millorar les condicions laborals dels treballadors domèstics. Va explicar que la *Maria* representa una dona de feines i que és un oprimida molt visible. El grup va fer una campanya i a partir de les representacions van aconseguir més de 2.000 signatures per lluitar contra l'opressor. Durant els anys 2004 i 2005 el grup va organitzar cursos de Teatre de l'Oprimat per als treballadors. La conclusió és que els espectadors d'aquesta campanya, quan entraven al teatre, el que feien era submergir-se en la vida a escena. També va relatar l'opressió que viuen els camperols de l'MST que va començar a Porto Alegre. I per últim, una altra experiència d'opressió important és la que va viure a Suècia on es va trobar amb una mare que es sentia oprimida per part del govern perquè no se sentia en igualtat de condicions que l'home. Va concloure que el Teatre de l'Oprimat serveix per a descobrir la ficció que es viu a la realitat i intentar saber qui som veritablement quan entrem a escena.

Durant el seminari, Boal va fer una *master class*⁶⁶ que va ser la primera que es feia a Catalunya, sens oblidar la conferència del 1978, i un seminari, del qual només van poder gaudir 35 alumnes perquè les places eren limitades. En aquesta *master class*, Boal reivindicava clarament que el teatre és art i que el seu teatre és la representació de la realitat. Boal creu que hi ha una col·lisió molt potent entre poder i artista, fet que transforma l'artista en un rebel de l'art; un artista que crea una alternativa. Creu que el teatre neix amb l'ésser humà, que la vida és un camí caòtic que encara que necessiti disciplina no deixa de ser alegre i ho compara amb el teatre que es feia en l'època grega i romana. Malgrat l'alegria de viure, tot té un límit: el dramaturg grec Tespis va crear la figura del poeta protagonista del cor que posava aquest límit i portava la coreografia del conjunt.

Boal veu l'art com un perill perquè dona lloc a una realitat possible, és a dir, subversiva. El teatre de Boal no busca reproduir: és una representació, mai una reproducció. L'artista ha de seduir com ho feia els actors a l'època de Plató. El Teatro de Arena de Boal volia ésser combatiu amb el poder policial i polític del moment. És per això que va explicar la famosa anècdota del Virgilio: es va fer una representació a la *Feria Paulista de Opinião* per part del Teatro de Arena que va provocar una reacció inesperada al públic que, quan van caure el teló, volia agafar les armes i matar a l'opressor. A Bolívia, Boal es va trobar que el poder econòmic censurava la seva obra, volia treballar a les zones mineres per denunciar les precàries condicions de treball d'aquella gent perquè no entenia com podia ser que a la mina no hi hagués llum. Sobre el teatre polític, va comentar que sempre transmet un missatge que normalment és un consell amb aires autoritaris "faci això, faci allò altre", però que a vegades corre el risc d'arribar a ésser propagandístic, de voler convèncer als altres de fer alguna cosa en la qual no es creu realment.

Boal també va explicar la seva experiència a Perú on va néixer l'anomenada "dramatúrgia simultània" que després es convertiria en el Teatre Fòrum. En un primer moment, s'hi volien treballar temes polítics, però a partir de la visita a terres peruanes, Boal i el seu grup van tractar altres problemes com ara els maltractaments, que Boal, inicialment, va anomenar "problemes de llit". Va tocar la vida personal dels oprimits i va explicar l'anècdota de la dona

militar va imposar als anys 70 per colonitzar terres llunyanes amb interessos capitalistes. L'MST pretén una millor distribució de les terres improductives. El moviment compta amb més d'un milió de camperols que s'organitzen en 23 dels 27 estats de Brasil. Aquest moviment té relació amb moltes ONG d'arreu del món i ha utilitzat el Teatre de l'Oprimat com una eina més per a fer la revolució.

⁶⁶ Aquesta *master class* està enregistrada audiovisualment i es troba al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre. Vegeu Material audiovisual a les Fonts documentals d'aquest treball.

maltractada que va pujar a escena perquè no li agradava el desenllaç proposat. Amb la participació d'aquesta espectadora es va produir una transgressió, una evasió simbòlica de la seva realitat. L'espectadora es va lliurar a la ficció del teatre i va trobar un nou rol que no era capaç d'assumir a la realitat, encara que aquest fet no sigui dogmàtic al cent per cent. Per concloure la *master class* va explicar que havia creat el mètode del Teatre de l'Oprimit perquè volia i desitjava canviar alguna cosa del món que ens envolta.

El seminari que va impartir Boal va tenir lloc entre l'11 i el 15 de febrer del 2002 i va ser enregistrat en dues parts pel Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre: un vídeo de 50 minuts i un altre de 30. Malauradament, actualment només es pot consultar el vídeo de 50 minuts perquè l'altre està en mal estat.⁶⁷

Les sessions van ésser diàries de cinc hores i van ésser una introducció al Teatre de l'Oprimit. Boal començà les sessions amb jocs típics que formen part de les cinc categories del seu llibre *Juegos para actores y no actores*. Per exemple, dins de la categoria *Ver todo lo que se mira* va organitzar un exercici que consisteix en què un grup crea una imatge i l'altre, després d'observar-la uns moments, l'ha de reproduir. Més endavant, va proposar un exercici per identificar l'opressor i l'oprimit que consisteix en un joc per parelles: un vol aconseguir una cosa de l'altre mitjançant una opressió. L'exercici té varies fases, començant per l'expressió corporal i gestual pura fins arribar a la paraula. Des de fora de l'acció teatral els altres alumnes han d'identificar l'opressor i l'oprimit. En una segona fase del taller, es va tornar a treballar en parelles amb la intenció d'escenificar una situació que projectés una relació intensa però sense la necessitat de l'existència d'un opressor. Aquest exercici s'havia de basar en una situació real de la vida personal de cadascú. En una tercera fase vam tornar a treballar en grups i vam treballar tècniques d'assaig del Teatre Fòrum: improvisacions d'escenes que després s'han d'assajar tenint en compte totes les tècniques generals creades per Boal: para i pensa, cadira calenta, el musical, càmera lenta, la dels indis, etc.

Arran d'aquest seminari es va iniciar una nova etapa de la vida del Teatre de l'Oprimit a Catalunya. Després de la publicació de *Juegos para actores y no actores*, Alba Editorial va publicar el llibre *El arco iris del deseo* i durant el present any, l'obra mestra *Teatro del Oprimido*.

Al seminari, hi van assistir diversos alumnes que després van fundar el camí militant i activista del Teatre de l'Oprimit català de l'actualitat. Entre els alumnes hi havia Jordi Forcadas i Anna Caubet de l'entitat Pa'tothom, que a partir de la seva experiència amb Boal, van decidir adoptar la metodologia boaliana com a base del seu treball i d'aquesta manera, convertint-se més endavant en el CTO de referència a Catalunya i a Espanya creant més multiplicadors del mètode que qualsevol altre entitat. Altres alumnes van ser David Martínez i Moisès Mato.

El nou camí del TO s'iniciava a Catalunya, però el teatre educatiu també seguia tenint el seu lloc: l'Obra Social Fundació "la Caixa" va impulsar el teatre educatiu en els instituts a partir del projecte CaixaEscena que s'encarrega d'oferir als IES l'oportunitat de muntar tallers de teatre a la ESO i al Batxillerat. Tenint en compte aquesta experiència, La Caixa va organitzar a Granollers les jornades de debat Joves, teatre i cultures. Pràctiques teatrals en entorns educatius, entre el 21 i el 23 de novembre de 2003. Hi van assistir com a ponents Josep Maria Font i George Laferrière, equip directiu del postgrau de teatre social de la Ramon Llull, Alan Owens i Fernando Bercebal entre molts altres. Aquestes jornades van significar molt per al desenvolupament de xarxes i d'entitats que feien teatre social i educatiu perquè van reunir més de dos-cents professionals, entre ells integrants d'entitats com Artixoc, Pa'tothom, La Jarra Azul, La Lluna, etc.

⁶⁷ Vegeu Material audiovisual a les Fonts documentals d'aquest treball.

D'altra banda, Andreu Carandell, actor, dramaturg i director amb sang germana i exalumne de Boal a Rio de Janeiro, va arribar a Espanya a finals del 2003 on va impartir un curs de Teatre de l'Oprimít. Carandell tenia la intenció de formar un grup de teatre boalià que es va caracteritzar per formar una xarxa virtual de contacte. El grup no va sortir endavant, però Carandell va aconseguir que la Sala Beckett de Barcelona, dirigida per Toni Casares i Carles Batlle, li donés l'oportunitat de realitzar un altre taller del Teatre de l'Oprimít al 2005 que, tot i que se'n va arribar a fer publicitat, no es va realitzar per problemes d'agenda de Carandell. Malgrat que Carandell no lideri cap grup de Teatre de l'Oprimít a Barcelona, no ha deixat mai el TO. El 2005 va ser un bon any per Carandell: la seva obra *A-dicció*, estrenada el 21 d'abril de 2005 a la Sala Beckett, va tenir molt èxit. S'hi tractaven les addiccions humanes, una temàtica molt relacionada amb el teatre social.

Aquesta és la seva tercera obra després de *Turruquena* i *Peça per a persones*. Després, al novembre d'aquell mateix any, amb la seva companyia de teatre convencional Turruquena, va participar a la *Mostra de Criação Artística Catalã* a São Paulo, col·laborant amb el grup brasiler de Teatre de l'Oprimít *Primeiro Comando Teatral* amb l'obra *Brossa em cata preta* que pretenia utilitzar el concepte i la creació artística de Joan Brossa com a eina per al canvi social. El gener de 2008, Carandell va fundar La Ruqueria, un espai de creació i de trobada artística al bell mig del barri de Gràcia. Aquest espai era abans una perruqueria i es van eliminar les tres primeres lletres del substantiu tot fent un homenatge a l'art del pallaso. És un centre d'assaig on a vegades també s'hi fan petites representacions. Carandell regenta aquest local amb l'ajut de la ballarina, actriu i cantant Gilmarí Gerena, resident a New York. Carandell, però, va continuar desenvolupant els seus projectes de Teatre Social com per exemple a Moçambic o Polònia perquè, per a ell, "el teatro se inventó para poner sobre la mesa las cosas dolorosas y para poderlas exorcizar".⁶⁸

És, en aquest moment, que Pa'tothom viu una nova etapa, la qual consolida oferint cursets intensius de teatre social i revolucionant el panorama del Teatre de l'Oprimít a Catalunya amb la I Trobada Internacional de Teatre i Educació a l'abril de 2004, ja que va comptar, dos anys després de la visita d'Augusto Boal a Barcelona, amb un taller impartit per Julián Boal. Després d'aquesta col·laboració, Julián Boal va realitzar el juny un curs de Teatre Fòrum impulsat per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, AADPC. En realitat, l'associació sindical havia convidat a Augusto Boal a realitzar un curs sobre la tècnica de l'*Arc de Sant Martí del desig*, però per problemes de salut va haver de delegar el compromís adquirit al seu fill que va canviar el contingut tenint en compte els seus coneixements.

També, el 2004, va sorgir una altra organització semblant a la d'Àngel Bonora, l'entitat Artescena Social. Aquesta organització dirigida per Olga Vinyals i Noemí Rodríguez té la seu a Cardedeu. El seu origen es remunta a l'any 2001 amb el projecte Cardedeu: cruïlla de camins, que a partir d'una plataforma d'entitats va programar tot un seguit d'activitats per fomentar la integració de les famílies nouvingudes a la població. Vinyals i Rodríguez van proposar uns tallers de teatre per assolir aquest objectiu dels quals va sorgir la necessitat de constituir-se com a associació. Actualment Artescena social té diversos projectes multidisciplinaris.

El 2005 va néixer l'entitat TRANSformas a càrrec dels actors Eva García i Antonio Masegosa que havien treballat amb Boal al Brasil. Eva García, quan va arribar a Catalunya, seguint el tarannà de Carandell, va començar la seva tasca a Artixoc fent cursos de Teatre de l'Oprimít. García va conèixer a Masegosa a Barcelona i van decidir unir forces. Masegosa ho explica així a una entrevista concedida a l'educadora social Sara Ruiz:

"Surge TRANSformas al principio como un reto en el teatro social y es la unión de la calidad artística y el contenido social, ese era nuestro primer interés, que no quedásemos haciendo un teatro sin calidad, porque tanto Eva, mi compañera, como yo somos actores, entonces

⁶⁸ Paula Zurita. *Movido por el teatro*. El Mundo. (30 de juny del 2006).

no queríamos hacer teatro con mucho mensaje y poco resultado estético, poca forma, por eso se llamó a la asociación *TRANSformas* porque era Trans, de transformación, pero también la Forma es muy importante, y por eso se llama así”⁶⁹

Amb el seu grup, s'han dedicat especialment a multiplicar el mètode de Boal i han aconseguit que *TRANSformas* es converteixi en el segon CTO oficial a Espanya reconegut per la ITO i, per això, li dedicarem un espai més extens. Masegosa també explica a l'entrevista com va arribar fins a Boal: arran d'haver coordinat un festival de teatre solidari amb gran èxit a Granada, va rebre un premi sobre art i comunitat de la Diputació de Granada, on treballava, que li va permetre estudiar al CTO Rio. Després de tres mesos de formació, Masegosa va ser contractat per el CTO i amb mig any més de feina, fent tres obres amb gires mundials, va aconseguir el títol de multiplicador de TO que atorga el centre. Eva García comenta el paper del Teatre de l'Oprimid en un article per la revista virtual *Dramateatro* a partir de la seva experiència amb Boal el 2001:

“Si se debe reformular, o pensar en qué rol le toca cumplir a esta propuesta teatral para interpretar los grandes cambios científicos y tecnológicos que han llevado a una globalización económica del mundo y en donde la postmodernidad nos enfrenta al vacío, a la individualidad, a la cultura sin esfuerzo, de la imagen, a la falta de proyectos colectivos y confianza en el futuro.”⁷⁰

Arran d'aquesta experiència, Eva García es va dedicar a investigar sobre el teatre social durant el doctorat de Ciencias del Espectáculo de la Universidad de Sevilla i va elaborar la tesina titulada “Teatro del Oprimido de Augusto Boal: Definición de una poética”. També va continuar la seva feina a la Universitat de París VIII i a l'Institut del Teatre i va participar en el curs de teatre Youth Theatre of Galway (Irlanda).

TRANSformas és una entitat que es defineix com “una asociación, un proyecto y un grupo humano que trabaja en torno al Teatro Social y el Teatro del Oprimido, dirigidos al desarrollo de la persona y de la comunidad”⁷¹. Aquesta entitat sempre utilitza el teatre com una eina de canvi social i actualment divideix la seva feina en quatre branques diferents: tallers d'intervenció, formació, grup de creació col·lectiva i jornades i esdeveniments. *TRANSformas* centra els seus projectes en la metodologia boaliana i resumeixen les dues premisses que per a ells estableix Augusto Boal de la següent manera: “en primer lugar, salvar la distancia entre el pueblo y la cultura; en segundo lugar, probar que el teatro puede ser practicado por cualquier persona, en cualquier lugar.” Comenten que en el Teatre de l'Oprimid “la audiencia se incorpora activamente como parte de la acción dramática, y por lo tanto toma el control de esta y puede cambiarla.”

Amb aquests quatre anys d'història, *TRANSformas* ha desenvolupat diversos projectes d'intervenció que comparteixen tres característiques essencials: continuïtat, flexibilitat i visibilitat. *TRANSformas* aposta per projectes que tenen futur, és a dir, projectes amb col·lectius que aprenen a fer teatre autònomament, sense l'ajuda de l'entitat, per afavorir la seva *TRANSformació*. L'entitat vol que els col·lectius busquin la millor manera de fer teatre perquè creuen que quan aquesta es consolida és possible la multiplicació del mètode. Els projectes es desenvolupen dins d'una comunitat que els farà visibles amb la idea d'aconseguir canvis per millorar la seva realitat. *TRANSformas* divideixen els seus projectes seguint els següents eixos: Participació local, adolescents, discapacitat psíquica i física, presons i afectats per VIH.

Alguns dels projectes més destacables que l'entitat ha impulsat són⁷²:

⁶⁹ Sara Ruiz, “Art i part: la figura del/la professional de l'educació social en processos de desenvolupament cultural comunitari”. Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2009. Treball de pràcticum.

⁷⁰ Eva García a l'article “Taller del Teatro del Oprimido. Una experiencia con Augusto Boal”. A la web de la revista *Dramateatro*. Vegeu URL a Recursos electrònics.

⁷¹ Extret de la web de *TRANSformas*. Teatro Social y del Oprimido. Vegeu URL a Recursos electrònics.

⁷² Informació extreta de dossiers interns de l'entitat, als qual s'ha tingut accés, i del lloc web.

- *TeatroDentro al Centre Penitenciari Quatre Camins de Granollers*. Aquest projecte va començar al 2005 i actualment s'ha consolidat gràcies a la bona relació entre el centre i l'entitat. Per a aquest projecte l'entitat compta amb l'ajuda d'una psicòloga social a part d'un equip multidisciplinari propi d'aquest tipus d'activitats. En els tallers de teatre s'utilitza sobretot la tècnica del Teatre Imatge, tot i que s'han incorporat les tècniques del cinema i la fotografia. S'ha aconseguit que els mateixos interns guiïn l'escalfament previ a l'inici de les sessions. L'any 2008, els interns van representar en públic l'espectacle *Tras la puerta* en el qual tractaven temes com l'autocontrol, l'amor, la dignitat i la violència gratuïta. L'obra es va representar quatre vegades a l'aire lliure i hi van poder participar com a públic fins a 200 persones per representació. Al juliol de 2009, es va impulsar *I Festival europeu de propostes artístiques realitzades a la presó* a Barcelona, produccions culturals singulars i arriscades, amb un alt valor experimental i d'investigació. Amb aquest festival, es volia reconèixer el valor artístic de les produccions elaborades a l'interior de diverses presons d'arreu d'Europa i donar-lis la visibilitat que mereixen és l'objectiu principal d'aquesta proposta.
- *¿Y tú, qué miras?* a la residència Albatros de la Fundació Esmen situada al barri de Sarrià de Barcelona. Aquest projecte va començar al 2005 amb el nom *Sabemos lo que queremos* i estava destinat a persones amb discapacitats psíquiques. Un dels objectius principals era treballar les habilitats socials i de comunicació de grup mitjançant el teatre. S'hi treballa sobretot la psicomotricitat i el treball corporal i gestual. L'any 2008 es va estrenar l'obra *Vertedhéroes*, en què es mostrava la vida que moltes indigents amb discapacitats psíquiques pateixen perquè no han rebut l'ajuda adequada per part de la societat. El 2009 es vol fer un reportatge fotogràfic d'aquests tres anys d'història del projecte.
- *Cuéntame y vete* a l'Associació Ciutadana Anti-sida de Catalunya, ACASC, de Barcelona. L'any 2005 TRANSformas va començar a impartir uns tallers de manera voluntària a l'ACASC a partir dels quals sorgeix l'obra *Cuéntame y vete* que pretén, tal com diu l'associació, crear "un espai d'intercanvi i mirall de propostes estètiques on es comparteix i es reflexa una realitat, experimentant a la vegada noves formes d'expressar, estructurar i analitzar situacions derivades i vinculades als usuaris de ACASC fent d'ells els protagonistes". L'entitat aconsegueix que les persones afectades es relacionin amb el món exterior i també es fan sessions informatives sobre el virus, trobades artístico-terapèutiques, etc. Gràcies a tota aquesta feina, el dia de la Diada de Sant Jordi de 2008 es va representar la peça teatral *Virus silencioso*.
- *TRANSITart*, Barcelona. Al 2005, l'entitat es va unir amb TRANSITart (col·lectiu de l'Associació ASEM) i després d'un mes de treballar junts sota la conducció de Natalia Jiménez va sorgir l'obra *LIKEN*. El principal objectiu era treballar la creativitat dramàtica del grup fent èmfasi en l'escolta, el treball rítmic, la respiració, la projecció de la veu, el moviment, etc. El Teatre Imatge va ser la tècnica més utilitzada durant aquest projecte. Més endavant, al 2008, es va estrenar l'última obra conjunta *Presiones Bajas*. Malgrat tot TRANSITart encara col·labora amb l'entitat.
- *KAROSWOD* al Centre Cívic del Besòs, Barcelona. TRANSformas va desenvolupar un taller per a adolescents immigrants entre 16 i 19 anys del barri del Besòs, d'un barri perifèric de Badalona i de Santa Coloma de Gramenet. L'objectiu era fomentar el diàleg i el debat entre els joves tot treballant temes relacionats amb la seva vida quotidiana. El fet de treballar el conflicte els donava la possibilitat d'analitzar-lo des de diferents perspectives i buscar-hi solucions. El taller pretenia, tal com explica l'entitat: "individualitzar una problemàtica que inquieta i afecta als joves participants, treballar-la en grup i crear una peça de teatre que es pugui representar al seu entorn educatiu i altres espais adients." Les dificultats socioeconòmiques dels integrants feien que el grup fos inestable i es lluitava perquè hi hagués estabilitat i una màxima

cohesió de grup. Aquest grup va participar fent una obra de teatre al festival jove BESMINA.

A part de tots aquests projectes, TRANSformas es caracteritza per tenir un grup de creació col·lectiva format per actors i no actors. Des dels seus inicis, aquest grup ha creat moltes peces teatrals, algunes de les quals ja no es porten als escenaris (*Distancia*, *Muros*, *Matxembrat*, *Circ*) a diferència d'*Enderroc*, una peça que es va estrenar al 2005 i que s'ha reestrenat al 2009. L'entitat presenta *Enderroc* amb les següents paraules:

"*Enderroc* acull la quotidianitat d'una família palestina avui. Un dia a dia al voltant de la normalitat en una situació d'emergència social, una realitat vetllada, una lluita per aconseguir somnis, barreres que frenen aquests intents, una butaca buida per al espectador, possibilitat d'un crit, de canvi, d'acció política internacional, mitjans de comunicació, palestins i israelites."⁷³

Aquesta obra forma part del projecte Descobrint Palestina, aprenent teatre, desenvolupat per TRANSformas i la Xarxa Palestina per donar a conèixer el conflicte palestí a través del teatre. Aquesta obra es mostra sobre tot a un públic propi de l'àmbit educatiu, professors i alumnes d'institut de secundària, que tal com s'indica en el dossier de l'obra "mitjançant el Teatre Social i de l'Oprimat poden conèixer la realitat del conflicte palestí lluny de la manipulació dels mitjans de comunicació". L'origen d'aquesta obra va rebre el recolzament d'una subvenció de l'Agència Catalana de Cooperació per al Desenvolupament el juliol de 2006 després d'un viatge als territoris ocupats de Cisjordània durant el qual els actors van tenir l'oportunitat de conèixer entitats polítiques, socials i teatrals tant palestines com israelianes.

L'estructura de l'obra es divideix en tres parts: una primera en què el públic entra a l'espai i és separat per zones simulant la realitat de les poblacions on es pateix la ocupació; una segona en què es desenvolupa la representació que mostra com l'exèrcit israelià ensorra cases palestines, i una tercera part en què es fomenta la reflexió dels espectadors mitjançant la participació perquè s'arribi a l'autocrítica i al diàleg per crear consciència d'aquest conflicte bèl·lic.

A partir d'aquesta obra es treballa la comunicació per a la resolució de conflictes i TRANSformas té en compte la teoria de l'acció comunicativa de Habermas⁷⁴ que afirma que el llenguatge és anterior a l'home i independent de l'activitat intel·lectual. Abans de comunicar-se, un parlant ha de tenir en compte quatre elements: la intel·ligibilitat, cal que la informació sigui comprensible; la veritat, cal que el que es diu reflecteixi una realitat objectiva; la rectitud, cal la comunicació dins d'un context normatiu, i la veracitat, cal que el comunicador expressi amb sinceritat el seu pensament.

Habermas opina que per a desenvolupar situacions comunicatives ideals cal tenir en compte els quatre supòsits anteriors. Tanmateix sovint el llenguatge pot ser utilitzat per enganyar, manipular, mentir, etc. i això provoca incomunicació que pot portar al conflicte i a la violència. Quan succeeix això, Habermas fa palesa la necessitat d'un discurs d'interacció que busqui el consens adequat per a una bona comunicació entre emissor i receptor en què no hi hagi diferències ni de poder, ni de sexes, ni de raça, etc. perquè tothom es senti lliure per expressar el seu pensament. Laing⁷⁵, en base sobre aquesta teoria, opina que quan els dos comunicants tenen més en compte els seus aspectes personals i passen per sobre els continguts del llenguatge, es distorsiona la comunicació i el conflicte es fa latent. Amb tot això, TRANSformas utilitza el teatre per fer visibles aquests conceptes al públic: es fa un debat conduït pels actors que analitza el contingut de la peça teatral.

⁷³ Referència extreta del dossier de mà de l'obra *Enderroc*.

⁷⁴ Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*. (Madrid: Taurus, 2003).

⁷⁵ A. R. D. Laing, H. Phillipson i A.R. Lee. *Interpersonal Perception: A Theory and a Method of Research*. (London: Tavistock, 1966).

L'entitat va portar de gira *Enderroc* per sis ciutats palestines gràcies a la invitació de la companyia Asthar Theatre (Ramallah). Després de les representacions es duia a terme un Teatre Fòrum amb els palestins afectats, experiència que TRANSformas aprofita per fer un debat-testimoni després de les representacions a Catalunya en què s'explica aquesta experiència sempre que l'entitat interessada en l'obra ho trobi interessant. Unes altres activitats complementàries són l'exposició fotogràfica de l'experiència a Palestina i la oferta d'un taller-formació sobre resolució de conflictes.

Durant els tres anys de vida d'*Enderroc*, l'obra s'ha representat als següents llocs: a la Fira de sensibilització per a la transformació social, REDS, a Barcelona el 26 de gener del 2006 en format de pre-estrena; a la I Mostra d'Art Social de Mataró el 3 de febrer del 2007 en què es va fer l'estrena oficial; a les Jornades Inshallah, Palestina! que tenien per objectiu aproximar-nos al conflicte palestí des de diverses perspectives que es van dur a terme a Barcelona el 30 març del 2007; al Festival Internacional de Teatre Foro a Palestina l'abril de 2007 organitzat per Ashtar theatre en què TRANSformas representava el nostre país, i al Festival Interpueblos el 4 de maig de 2007 a Leganés.

El 2009 s'ha reestrenat *Enderroc* començant per una gira en instituts i oficialment el 24 d'abril al 3r Festival d'Art Social, FARTS, de Santa Coloma de Gramanet on TRANSformas ja havia actuat anteriorment. Aquesta obra també es va representar durant la celebració del 61è aniversari de la Nakba Palestina, al Forat de la Vergonya el dia 16 de maig. A causa de l'empitjorament de la situació bèl·lica dins els territoris ocupats a principis de l'any 2009, s'ha produït canvis sobre el contingut i sobre el repartiment d'actors.

Després del gran èxit que va tenir la primera trobada gràcies a l'impuls del programa europeu Drama Way del qual formava part, Pa'tothom va organitzar a l'abril de 2005 la segona Trobada de Teatre i Educació que es va dedicar exclusivament a difondre la metodologia boaliana. En aquells moments, ja feia tres anys que Augusto Boal havia fet el seminari a l'Institut del Teatre i un any des que Julian Boal havia participat a la primera trobada i al seminari de Teatre Fòrum a l'Associació Professional d'Actors i Directors de Catalunya. Això va significar un pas més que va donar com a fruit l'aparició de nous grups com veurem més endavant.

D'altra banda, també ens trobem amb La Nave Va, que existeix com a associació de teatre per a la intervenció social i l'educació des de 2005, encara que el seu origen està en la companyia de teatre convencional que duia el mateix nom formada al 1999. David Martínez i Elisabet Aznar, fundadors de l'entitat, es dediquen a la pedagogia teatral des de fa una quinzena d'anys. Eva Blay i Marina Pallarès són algunes de les actrius professionals que s'unirien al projecte. Martínez ha tingut experiències en diferents projectes de teatre social arreu del món i actualment és professor de teatre de l'Aula de teatre de Mataró i la seva tasca a La Nave Va és coordinar projectes d'intervenció social. Martínez va conèixer Augusto Boal al 2002 al seminari de l'Institut del Teatre. Durant aquell mateix any, al maig, va convidar a Jouni Piekkari per a fer el taller Playing Forum Theater al Mercat de les Flors de Barcelona. Al 2004, arran de l'experiència al projecte *Drama Way* on va participar Piekkari i Pa'tothom, entre d'altres, David Martínez i el seu equip van decidir transformar-se en una associació perquè van canviar la seva filosofia i la seva tasca artística que va derivar en un grup de teatre social: "La Nave Va és una associació sense afany de lucre, que es va constituir oficialment al gener del 2007 amb la finalitat de promoure el teatre com a procés d'aprenentatge i de transformació social."⁷⁶ L'entitat la formen professionals de les arts escèniques, la pedagogia i l'educació social.

Els objectius principals del grup són: buscar la presència del teatre com a eina dins de l'educació formal i no formal, generar i impulsar projectes teatrals d'intervenció socioeducativa, ampliar el nostre coneixement amb la investigació de noves tècniques artístiques, crear i enfortir xarxes a nivell local, europeu i internacional, organitzar cursos de

⁷⁶ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

formació i creació d'espectacles.

La Nave Va s'ha caracteritzat sempre per fer tallers de formació amb professionals estrangers. Ha portat a Catalunya a Jouni Piekkari i a Allan Owens. Des del punt de vista d'interès històric, destaquem que aquesta entitat va organitzar un *stage* de Teatre Social que podria estar agermanat amb les Trobades Internacionals de Pa'tothom. La primera i única edició de l'*stage* va tenir lloc a Sant Salvador de Bianya de La Garrotxa el juliol de 2007. Tenia un format de residencial en una casa rural on la convivència grupal va fer que l'objectiu general de conèixer les possibilitats del teatre com a eina fos més enriquidor que en altres entorns. Aquest *stage* es va dividir en dos blocs. Durant el primer Jouni Piekkari va dedicar el seu taller al Teatre de l'Oprimat i Martínez va fer un taller sobre els Pretextos dramàtics d'Allan Owens. En el segon bloc, es va fer un taller sobre teatre i conflicte: eines i tècniques a càrrec de l'anglès James Thompson i la italiana Michelina Capato Sartore va fer un taller sobre el teatre coreogràfic.

Al setembre de 2008, La Nave Va havia organitzat la tercera edició de Clowns spirit in theater forum, una trobada internacional de caràcter itinerant, l'origen del qual està en una conversa que van tenir Martínez i Peter Igelmund de l'entitat ActionTheatreGroup de Halle (Alemanya) a la II Trobada de Pa'tothom, però que finalment va ser anul·lada per diverses raons com l'incendi de la casa rural on s'havia de fer l'estada. Al 2006, es va fer la primera formació a Finlàndia, creant un campament artístic per a treballar el Teatre de l'Oprimat i altres formats de teatre similars. La primera trobada es va anomenar Clowns in social theater i la segona, que es va fer a França, va rebre el mateix nom amb els mateixos participants que l'anterior. Igelmund va desenvolupar la idea de posar l'èmfasi en l'entrenament del clown, perquè ésser un clown és un gran repte i molt útil per a escriure i actuar dins del Teatre Forum i aquesta idea s'havia de materialitzar en la tercera edició residencial a la Garrotxa. D'altra banda, La Nave va ha col·laborat en projectes d'altres entitats com RAI, CAZALLA a Lorca o l'Aula de teatre de Mataró.

Malgrat aquesta dedicació a la formació de formadors, La Nave Va no ha oblidat els seus orígens teatrals i ha creat diferents espectacles de sensibilització social i animacions que busquen donar a conèixer les problemàtiques de diferents col·lectius alguns dels quals són objectes de projectes d'intervenció social. No obstant, la seva tasca d'incloure el teatre a l'educació formal és molt valuosa, tal i com diuen: "La Nave Va ofereix activitats teatrals per centres educatius destinades a enriquir i complementar l'aprenentatge dels alumnes amb tallers vivencials i formatius sobre diferents temàtiques, i dotant de més recursos al professorat per desenvolupar el currículum escolar." L'entitat ofereix diverses accions als instituts per a aconseguir aquesta fita. La Nave Va també, dins del Projecte Educatiu d'Entorn, PEE, del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya, porta el teatre social a les escoles de primària. Aquesta activitat, la comparteix amb l'entitat Artixoc, d'entre d'altres d'arreu de Catalunya.

Dels projectes teatrals d'intervenció actuals, citem: a Mataró, Teatre per a rodamons dins del programa europeu Learn 2 Learn, Aprendre a aprendre a l'Aula de teatre de Mataró a Nicaragua, Teatre i Bullying a Canet de mar i De l'agressivitat a la violència a Vilassar de Dalt. El grup sempre ofereix el seu treball a qualsevol entitat que vulgui fer un projecte teatral per a tractar un tema social que els preocupi.

La Nave va és una organització que usa la metodologia boaliana, però no n'és activista i militant com un CTO, ja que també beu d'altres fonts: Dorothy Heathcote, Allan Owens, Cecily O'Neill, James Thompson, Paolo Freire, Educació popular, Leslie Lowen, Strandford Meisner, Jouni Piekkari, Peter Brook, etc.

A l'octubre de 2005, l'Institut del Teatre, veient l'efervescència del teatre social a Catalunya, va crear unes Jornades de Teatre i Dansa com Intervenció Social. Van ser deu dies durant els quals es van reunir diversos professionals europeus com, per exemple, Adrian Jackson.

Pràcticament al mateix temps, l'Ajuntament de Granollers va realitzar des del Servei de Cultura unes jornades dedicades al mètode DCC, Desenvolupament Comunitari Cultural, exportat d' Austràlia. Aquestes jornades es van tenir tres fases: una a l'octubre del 2005, i les altres dues al febrer i al març del 2006. Les jornades van suposar un altre nucli de reunió important per a practicants del Teatre de l'Oprimit, ja que es van fer tallers a càrrec de Marcela Nieves, Paula Klamburg, Till Baumann i Txus Pedrosa. A partir d'aquestes jornades es va crear un postgrau dedicat al DCC sota l'auspici de la UAB.

Al desembre de 2005, el Centre Cívic Cotxeres Borrell de Barcelona va portar a terme una iniciativa molt enriquidora per al món del Teatre de l'Oprimit a Catalunya amb l'organització d'un esdeveniment de teatre social que van durar una setmana i que van reunir els grups TRANSformas, Pa'tothom i Frec a Frec. Durant les jornades es va realitzar un seminari a càrrec de Till Baumann i també hi va haver una xerrada per part de les monitores del centre cívic que organitzaven els tallers de teatre social anuals. Cal destacar que a Barcelona alguns Centres Cívics de l'Ajuntament sempre han donat suport a les organitzacions del Teatre de l'Oprimit com el Centre Cívic Drassanes, el de Sant Andreu o el de Bon Pastor.

Durant el maig del 2006, es va donar una experiència teatral que es podria englobar dins de la primera accepció de teatre social i que, a la seva manera, ha revolucionat el panorama del teatre català com a eina de denúncia i transformació social. Entre 8 de maig i el 13 de juny es va desenvolupar el cicle Teatro x la identidad que duia com a subtítol Entre todos te estamos buscando. Aquest cicle estava compost per obres de teatre que tractaven sobre les desaparicions d'infants durant la dictadura militar a Argentina. Els orígens d'aquest projecte es remunten a una iniciativa que va néixer el 2000 a Argentina amb l'objectiu de trobar aquest infants desapareguts sota la organització de les entitats Plataforma Argentina contra la Impunidad i amb el recolzament d'Abuelas de Plaza de Mayo. Aquest projecte que ha recorregut moltes ciutats d'Argentina, va arribar a Madrid i a diverses ciutats de Catalunya al 2006 amb la mateixa finalitat. A Catalunya, el projecte va rebre el suport de ICCI - Casa América Catalunya, Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya (COSACA), L'Antic Teatre i Teatreneu. Es van representar una quinzena d'espectacles i entre els dramaturgs i actors que hi van participar destaquem Victòria Szpunberg, argentina resident a Barcelona. D'altra banda, alguns artistes argentins van trobar a Barcelona més llibertat a l'hora d'expressar els seus textos perquè no es trobaven amb la censura. Aquest cicle es va tornar a organitzar el 2007 i 2008 amb una major col·laboració per part d'entitats com La Casona, o la Casa Elizalde, que van oferir les seves seues.

Al maig del 2006, a partir de la reestructuració que pateix Pa'tothom, sorgeix l'entitat Impacta Teatre a càrrec d'Anna Caubet, Gus Bas, Silvia del Toro, Alícia González i Armando Fernández als quals, més tard, s'uneix Carles Vidal. Impacta Teatre creu en el teatre com a eina per a la resolució de conflictes. Aquesta organització reconeguda per la ITO, se sent activista i militant del Teatre de l'Oprimit i és per això que bàsicament la seva metodologia de treball és boaliana tot i que també fa servir altres tècniques de teatre social. L'associació es caracteritza per tenir una companyia pròpia de creació col·lectiva que treballa molt especialment amb el Teatre Fòrum. Les obres que han creat fins al dia d'avui són *La pareja ideal*, *Pan y circo* i *No vaig demanar néixer*.

Pan y circo, escrita per Carles Vidal i dirigida per Anna Caubet, ha estat l'obra que ha tingut més repercussió mediàtica. Es va estrenar al novembre de 2007 a l'Antic Teatre i la sala la va tornar a programar al gener del 2008. L'obra és una tragicomèdia familiar que succeeix en una sala de vetlla en què es mostren situacions entre membres d'una mateixa família portades al límit emmascarades amb humor negre. Aquesta obra encaixa perfectament amb la filosofia del "teatre contemporani multidisciplinari no convencional"⁷⁷ de Semolinika Tomic. La revista Time Out, durant la reestrena de l'obra publica una crítica de Toni Martín: "Sense més pretensió que entretenir, 'Pan y Circo', de Carles Vidal, aconsegueix posar-nos davant

⁷⁷ Gemma Tramullas. *El Antic Teatre escoge una obra social para abrir el 2008*. . El Periódico de Catalunya (28 de desembre del 2008).

d'un mirall que reflecteix una societat hipòcrita i buida de valors, on els únics supervivents són aquells que aprenen a conviure amb la realitat que els envolta.”⁷⁸

Sobre l'obra *La pareja ideal*, hem d'assenyalar que ha estat de gira a les presons a partir del projecte Eureka. L'obra està inspirada en el llibre *Parells de fet, de fet parells* de Carles Pons i la dramaturgia és una adaptació del text amb les aportacions de les tres actrius protagonistes: Anna Caubet, Silvia del Toro i Alícia González. L'obra està descrita amb paraules de la companyia com “un espectacle format per 10 històries que proposen una reflexió sobre la relació home-dona i aquella absurda obsessió que pateix l'ésser humà de voler trobar la seva mitja taronja o la parella ideal, aquella persona que estem convençuts que ens complementarà durant la resta de la nostra vida”⁷⁹. Les tres actrius fan més de 30 personatges i cada una d'elles representa un període de l'edat adulta: els 20 anys, els 30 i els 40. Després de l'èxit obtingut a les presons aquesta obra s'ha portat a molts altres esdeveniments com, per exemple, al Festival la Rambla del Humor a Sabadell, al Festival Fémia a la Plaza de las Artes de Madrid i a la II Mostra internacional de Teatre Jove Europeu al Teatre Arca de Milà a Itàlia i al Teatro De Felice a la mateixa ciutat italiana. *La pareja ideal* és una obra on l'improvisació i el clown tenen un gran protagonisme. Impacta Teatre busca que l'humor estigui present a totes les seves creacions escèniques perquè tractar temes socials que només porten patiment sempre són més lleugers amb una mica de comèdia.

Durant el 2009 la companyia estable d'Impacta Teatre comença un nou projecte amb l'espectacle titulat *No vaig demanar néixer*. Aquesta obra és una tragicomèdia que reflexiona sobre l'acceptació del pas del temps per part de les dones, explica com es viu la menopausa, la vellesa i sobre com les dones s'ajuden les unes a les altres. És una crítica a les estructures socials que en alguns moments oprimeixen les dones i té punts en comú amb l'obra *La pareja ideal* perquè torna a endinsar-se en el món femení i està interpretada per les mateixes actrius. Malgrat estar en procés de creació se n'han fet dues representacions en públic: la primera el dia 13 a la III Mostra de Teatre al Teatre Municipal de Montornès del Vallès i la segona el dia 19 de juny al Centre Cívic del Parc Sandaru. De la mateixa manera que les obres *Pan i Circo* i *La pareja ideal* no segueix l'estructura d'un Teatre Fòrum, però a part d'aquestes tres produccions la companyia ofereix obres de Teatre Fòrum a la carta. Algunes de les obres de Teatre Fòrum fetes són: *La droga de la vida*, *SOS*, *Tu no jugues*, *A jornada completa* i *Jo també planxo* entre d'altres. Totes elles tracten temes socials que estan a l'ordre del dia i que es poden veure dins del Catàleg d'activitats sobre igualtat i Ciutadania de la Diputació de Barcelona.

D'altra banda, l'associació també fa projectes d'intervenció social a través del teatre com, per exemple, el projecte Actuem! amb la Fundació La Roda destinat als joves. La Roda descriu en la seva web el projecte l'etapa actual del projecte:

“El proyecto de la Fundació La Roda de lucha contra la exclusión a través del teatro social, Actuem!, vuelve a ponerse en marcha en seis poblaciones de la provincia de Barcelona con el patrocinio de la Diputación de Barcelona. Desde finales de setiembre de 2008 y hasta marzo de 2009, Actuem! estará presente en Arenys de Munt, Sant Just Desvern, Roquetes de Sant Pere de Ribes, Badia del Vallés, Manresa y Navarcles, a razón de diez sesiones de dos horas semanales en cada lugar. La mayoría de los grupos de jóvenes que participan son usuarios del centro abierto de cada población, excepto el grupo de Arenys de Munt, donde el proyecto se desarrolla en el Instituto Domènec Parramon con un grupo de jóvenes que está a punto de incorporarse en el mercado laboral. La falta de motivación, la baja autoestima, la dificultad para asumir responsabilidades y compromisos y los problemas de integración son algunos de los temas que se tratarán durante el proyecto con las técnicas propias del teatro social, aplicadas por el equipo de profesionales de Impacta Teatre.”

⁷⁸ Toni Martín. *Pan y Circo*. Time Out Barcelona. (10 de gener de 2008).

⁷⁹ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

Impacta Teatre, conjuntament amb la Roda, han donat una nova injecció a l'existència de mostres dedicades al teatre social juvenil. A partir d'aquest projecte s'han fet dos mostres on els joves participants han donat a conèixer els fruits teatrals després d'un any sencer fent un taller.

La primera va ser el 31 de maig de 2008 i es va titular "Trobada Jove de Teatre Social", on va poder veure el resultat de la feina feta amb dos grups de joves, un de Sant Adrià i un de Badia del Vallès. Els dos grups va preparar un espectacle de petit format i, a la tarda, tots van poder fer un taller conjunt per a intercanviar coneixements i experiències. La trobada va tenir lloc al Centre Civic Parc Sandaru. L'èxit de la primera va fer que la segona fos molt més potent: Impacta Teatre la va organitzar amb el suport de la Fundació La Roda, com és lògic, amb el nom de "II Trobada de teatre social per a joves", a la qual van intervenir els joves provinents de l'IES Badia del Vallès, l'IES Vázquez Montalban de St. Adrià del Besòs, del Casal de Joves de Badia del Vallès, del Casal de Joves de Sant Just Desvern i del Grup de joves del Centre Obert de Roquetes de Vilanova i la Geltrú. També, és va fer al CC Sandaru. Aquesta mostra està agermanada amb l'impulsada pels grups Artixoc i Teatraviesas, de la qual parlarem més endavant

D'altra banda, Impacta també fa tallers de teatre social a instituts com a l'IES Miquel Tarradell, en els tallers que es fan dins d'aquests projectes s'aplica la metodologia boaliana i els Pretextos dramàtics d'Allan Owens. També s'imparteixen cursos de formació per a professionals interessats en el Teatre de l'Oprimat i d'altres disciplines artístiques, com per exemple estudi de la veu o comunicació oral en públic. A part dels cursos, Impacta Teatre també ha impulsat una altra iniciativa molt positiva per a totes les persones que volen descobrir el TO: el grup ha estat l'encarregat de fer cinc cicles de Teatre Fòrum al CC Matas i Ramis d'Horta.

Quant a les relacions internacionals d'Impacta Teatre, destaquem la seva col·laboració amb Aline Carrier (Quebec), amb el qual es van fer dos tallers a Barcelona, Pretextos dramàtics i La figura del bufó en el teatre social, així com la participació al Teatre Premol de Grenoble dins dels XX Rencontres du Jeune Theatre Europeen, la Festa del Teatro di Milano, organitzat per AGIS, Agenzia Generale Italiana dello Spettacolo, Comune e Provincia di Milano i l'Associazione Studio 900, on Impacta teatre va participar amb dues representacions de *Pan y circo* i amb un taller de TO a Studio 900, més a unes jornades sobre el teatre i, per últim, al IV Festival Internacional de Teatro del Humor "la matraka 2008" a Hermosillo, Mèxic, del 2 al 13 de Novembre de 2009, en què Impacta Teatre va realitzar 12 representacions de l'espectacle *La pareja ideal*, dins de la programació del festival i posteriorment, va fer una gira per diverses localitats de l'estat de Sonora.

El 2006 apareixen altres tres entitats totalment relacionades amb el Teatre de l'Oprimat: Teatraviesas, DCC, Artivisme i comunitat, i Viuda de la Tierra. Els dos primers grups són peces claus del TO de Catalunya i, per això, incidirem més en el seu historial.

Teatraviesas és un grup impulsat per exalumnes de Pa'tothom que sorgeixen de la primera promoció del curs de teatre d'intervenció social. En un primer moment, el grup s'autoanomenava de teatre social i el nom que van triar va arribar més endavant després de decidir que el Teatre de l'Oprimat seria la base de la seva feina. El grup s'autodeclara com a activista i militant del TO i és reconegut per la ITO. Al 2007, la feina de Teatraviesas es consolida plenament i s'autodefineixen com:

"Un grupo de Teatro del Oprimido y las Oprimidas (TO) autogestionado y en evolución permanente que nace en Barcelona en el 2005 con el objetivo de analizar y transformar distintos temas de nuestra sociedad que nos preocupan a través del TO. Somos un colectivo del CSA Can Vies (Sants) y actualmente nos centramos en los temas de especulación inmobiliaria y género."⁸⁰

⁸⁰ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

En aquest moment es produeix una obertura del grup a nous membres arribant quasi a la vintena i que treballa de forma assembleària. En un article publicat al diari independent La Burxa del barri de Sants, Teatreviesas deixa constància de la seva adhesió al moviment indi Jana Sanskriti: “Amb el teatre de l’oprimit, diu Sanjoy, no representem un text escrit; estem escrivint allò que ens representa. Sorprenentment, fins i tot els més tímids sortiran a escena, ja que quan parlem d’una opressió que ens toca de prop, qui millor que nosaltres mateixes per representar-la i buscar-hi solucions.”⁸¹ Aquesta ideari de l’entitat sorgeix a partir de l’experiència que van tenir alguns membres del grup en assistir al II Festival de Teatre Fòrum Muktheadhara que es va celebrar a l’octubre de 2006 a Calcuta, Índia, a càrrec del grup Jana Sanskriti on va assistir Augusto Boal. D’aquesta edició, cal recalcar una marxa que es va fer amb milers de camperols indis al llarg de mols quilòmetres, tots ells practicants del Teatre Fòrum. Teatreviesas va interioritzar molts aquesta manera índia de fer TO.

Teatreviesas ha impulsat el primer i el segon Festival Juvenil de Teatre dels Oprimits i les Oprimides a Barcelona durant els anys 2007 i 2008, respectivament. Aquest projecte es va fer amb ajuda d’altres entitats com TRANSformas. El mèrit d’aquest projecte és molt gran perquè a partir d’ell sorgeix el I Festival Internacional Juvenil amb la col·laboració de totes les entitats de Barcelona dedicades al teatre social i de l’Oprimit, del qual parlarem més endavant.

Teatreviesas té en marxa un Teatre Fòrum *La vida no es pot empaquetar* que parla de l’especulació immobiliària. Aquesta obra s’ha representat per a diferents col·lectius afectats. L’entitat és molt activista amb aquesta problemàtica ja que ha ajudat a veïns del barri de Sants que la pateixen. El 20 de març de 2009 van estrenar la seva segona obra de Teatre Fòrum *Lara* al Centre de Joves La Nau de Mollet del Vallès que defineixen com una “peça de teatre fòrum que pregunta quin camí hauríem d’escollir per a resoldre molts problemes de la discriminació i les desigualtats socials pel fet del gènere. [...] Parlem, per tant, de discriminació extrema i clara, però també d’una discriminació més subtil i força interioritzada en el dia a dia de tots nosaltres.”

Lídia C. Abancó i Aina Palou, membres de Teatreviesas, publiquen un article al setmanari La Directa en què expliquen la seva experiència amb entitats de fora de Catalunya com el Projecte Sàhara:

“... s’ha engegat aquest hivern [2008] al campament de refugiats del Sàhara Occidental 27 de Febrero i treballa amb joves saharauís de la brigada Sumud (col·lectiu de 32 joves saharauís organitzats des de fa cinc anys per a la causa saharauí) juntament amb l’associació El Berguedà amb el Poble Sahrauí. A través d’aquesta experiència, s’han tractat les opressions que viuen els joves, a la vegada que se’ls ofería aquest instrument potent. Del projecte en van sorgir tres peces de teatre-fòrum, una de les quals es continuarà treballant a Catalunya, ja que qüestiona la concepció que es té de l’ajuda internacional.”⁸²

Abans del projecte al Sàhara, l’entitat va dur a terme una experiència a Argentina que portava per nom Ensayo de la realidad i que es va dur a terme entre el setembre de 2007 i el febrer de 2008 per difondre la metodologia boaliana sota l’impuls de Mariana Villani, d’origen argentí, després de la seva experiència amb Jana Sanskriti. Va rebre el suport d’entitats argentines que fan teatre per ajudar col·lectius amb problemàtiques socials. Aquesta experiència la va relatar Mariana Villani en un bloc a Internet⁸³ i es va penjar un document audiovisual de l’experiència al portal Youtube. Els objectius general eren difondre l’existència i la pràctica del TO a Argentina, crear equips de treball compromesos amb el TO que funcionin com agents multiplicadors d’aquesta pràctica i realitzar un intercanvi entre practicants de TO d’Argentina i Catalunya. Més específicament trobem objectius com treballar en projectes d’intervenció directa amb col·lectius oprimits, presentar una eina de

⁸¹ Article reproduït a la web de l’entitat.

⁸² Lídia C. Abancó i Aina Palou, *Teatreviesas: transformant la realitat a través del Teatre de l’Oprimit*. La Directa. (18 de febrer de 2009)

⁸³ El bloc de Teatreviesas a Argentina està enllaçat des de la web de l’entitat.

creació col·lectiva i artística per a reflexionar enfront de les realitats opressives que vivim i donar a conèixer jocs i tècniques dramàtiques per a la resolució de conflictes. El projecte va tenir tres fases. Al llarg de la primera fase es va dur a terme una investigació de camp, es va contactar amb persones o col·lectius que poguessin estar interessats a conèixer una nova eina en l'àmbit de l'art i la transformació social i es van realitzar tallers intensius. Durant la segona fase es van fer activitats paral·leles per a motivar com projeccions de vídeo, xerrades sobre l'experiència d'altres grups, visites, tallers, conferències d'experts internacionals entre d'altres esdeveniment. Finalment, la tercera fase, és la consolidació legal de la xarxa, amb estatuts i una declaració de principis. També es va fer un intercanvi per facilitar la creació de la xarxa tant a nivell local com internacional i es vol fer una trobada internacional de TO amb la participació de grups d'Argentina i Catalunya que podria tenir lloc tant en un país com en l'altre.

Les entitats argentines participants d'aquest projecte van ser les següents: Pensarnosotros de Rosario, Trashumante de Vera, La Fosa de San Justo, Trashumante de La Pampa Patas pa'arriba i el grupo Los del Volante a Santa Rosa, por la Red de Teatro del Oprimido del Río de la Plata a Buenos Aires, que més endavant va canviar de nom per el de RELATO SUR (Red Latinoamericana de Teatro del Oprimido Sur), Libres del Sur de Córdoba, Escuela Popular de Teatro de Mendoza, a El Bolsón es va fer un taller al Centro Cultural Eduardo Galeano, de ATECH y la sala Metateatro a la població de Trelew. Per últim, Villani també van visitar Montevideo on es va fer un taller organitzat per l'ONG Gurises Unidos.

Finalment, Villani també va aconseguir fer un taller de multiplicació del mètode boalià amb l'ajuda de Mirta Iglesias a la seva ciutat natal, Puerto Madryn, on va fer un taller al Teatro del Muelle. El taller va tenir molta acollida i un mes després es va fer un segon intensiu a la Casa de la Mujer. Joana, una altra membre de Teatraviesas que havia arribat a Argentina va participar en aquest segon taller i després va ser l'encarregada de fer un altre taller d'introducció del Teatre de l'Oprimid al MTD de Solano a Buenos Aires. D'altra banda, Mariana Villani ha estat l'encarregada de traduir de l'anglès al castellà la història, els principis i les tècniques a la web de la ITO, tot i que les tècniques només apareixen en anglès.

Teatraviesas també ha organitzat diferents *performances* o accions reivindicatives per denunciar, per exemple, el consumisme del sistema capitalista amb l'acció no-violenta *RoBoT aTTaCkS*. Igual que tots els grup de Teatre de l'Oprimid del món, Teatretraviesas ha organitzat cursos per multiplicar la tècnica de Boal tant a Espanya com a l'estranger, com és el cas del taller realitzat a Sardenya.

DCC, Artivisme i comunitat va néixer a finals de 2006 a partir de la unió entre l'australiana Marcela Nieves⁸⁴ i la lleidatana Txus Pedrosa, coordinadora científica de les Primeres Jornades de Desenvolupament Cultural Comunitari (DCC) de Granollers en què Nieves importa el tipus de pedagogia social DCC a la qual es pot incloure la utilització de Teatre de l'Oprimid. En un primer moment l'associació rep el nom de Arkhee i tenia per objectiu la formació, difusió i aplicació del DCC. El grup que treballava a l'Ajuntament Granollers defineix el DCC així: "Conjunt d'iniciatives portades a terme a partir de la col·laboració entre artistes i comunitats locals amb l'objectiu d'expressar, a través de l'art, identitats, preocupacions i idees, mentre es construeixen capacitats culturals i es contribueix al canvi social."⁸⁵ Tanmateix, Txus Pedrosa que va participar a les Jornades de SCI sobre Teatre social i Educació per la Pau va opinar que aquest concepte varia perquè "el seu significat està en constant transformació i es pot mirar des de diferents punts de vista".

El 2007, Nieves abandona aquest projecte i Pedrosa continua el camí sola. Entre els seus projectes com a Artivista destaquem el treball amb Alba Lucia Reinoso, juntament amb la qual van ser tècniques coordinadores del projecte Compartint paraules i cafè en el programa

⁸⁴ Marcela Nieves és experta en teatre social i fotografia aplicada a processos comunitaris. Importadora de la tècnica DCC a Catalunya.

⁸⁵ Informació extreta de una memoria de les Jornades des de la web de l'Ajuntament de Barcelona.

del Servei de Cultura de l'Ajuntament de Granollers. El projecte es va iniciar a partir de la creació d'un grup de tertúlia de dones, bàsicament format per immigrants andaluses dels anys seixanta i setanta. El grup va evolucionar cap al teatre amateur i Nieves i Pedrosa van crear l'obra *Espejito..espejito* que parla de la violència domèstica. Pedrosa, a la seva web, descriu la temàtica de l'obra d'aquesta manera: "La manca de llibertat per accedir a la cultura, la manca de llibertat per escollir en que abocar llur energia creativa o la seva força laboral, la manca de llibertat per gaudir del lleure i el esbarjo... Situacions dramàtiques en que l'obediència conforma un quadre que bé pot augurar la normalitat dels maltractaments."⁸⁶ La segona obra és *Rojo* de la qual Txus diu: "Els símbols: el vermell de la vida i de la passió, les maletes i un llarg viatge, davantal o llibre, jugar o treballar, ser nena, ser dona, ser mare, ser filla." Al 2008 la companyia va representar l'obra *Cápsulas de colores*, un compendi de les millors escenes de les dues obres.

Un altre projecte d'aquesta organització és el Teatre de la memòria que és un treball de memòria històrica la missió del qual, tal com Pedrosa dictamina, és "transmetre la importància de la memòria històrica i la cultura de pau per aconseguir les bases per a la construcció d'una societat justa i solidària." *Teatredelamemoria* va elaborar un guió sorgit de la relació entre un grup de joves i un grup de dones que van viure la guerra civil i la postguerra. Les joves, a partir d'entrevistar les dones i a través del Teatre de l'Oprimít, van elaborar un text que es va presentar com una lectura dramatitzada a la primavera del 2008.

Dins dels seus treballs a favor d'una millor convivència en la societat destaquem el projecte de Desenvolupament Cultural Comunitari per mitjà de l'art: Obrim finestres, creem diàleg, que s'ha realitzat a Mollet del Vallès d'on sorgeix el grup TeAtreVida. Aquest grup de teatre d'homes i dones de diferents edats va representar dues obres: *La Paret*, que parlava sobre diferents problemàtiques socials, com la violència de gènere, la immigració i la responsabilitat ciutadana i *La memòria inquietant* estrenada al març del 2009, que tracta sobre la recuperació de la Memòria Democràtica.

DCC Artivisme i comunitat va revolucionar el panorama del Teatre de l'Oprimít a Barcelona, organitzant accions de Teatre Invisible contra l'especulació immobiliària a la Barceloneta dins del projecte la Bèstia Urbana que tenia com objectiu "Comprender las estrategias y dinámicas de poder a escala de un barrio a partir de su propia experiencia en distintos escenarios donde se efectúan actualmente los planes urbanísticos en sus distintas fases. Barrios como Barceloneta, Lesseps y Poble Nou" Txus Pedrosa, en col·laboració amb el Centro de Arte Hangar i Vahida Ramujkic, artista fiscultora, van convocar artistes a través d'Internet perquè participessin en aquest laboratori experimental.

Vídua de la Tierra és un projecte de teatre social que s'inspira en el Teatre Invisible de Boal. Ha estat impulsat per l'actriu Susana Cebrián, alumna del postgrau de teatre social de la Ramon Llull. L'entitat ha realitzat accions a les Illes Balears on el Teatre de l'Oprimít es practica poc, sota el nom de Viduas de Ibiza. Encara que el seu origen està en el projecte Dones al carrer del 2006: "Desde la transparencia en ser una misma y la intención de crear un mensaje de denuncia con respecto a una realidad que nos toca a todas , poco a poco nos fuimos sumando Mujeres al proyecto "Dones al Carrer" , y seguimos... Denuncia "Contra la Violencia de Genero" . Así se propuso."⁸⁷

D'altra banda, Cebrián manté contacte amb una organització xilena que lluita pels drets de camperols i les dues entitats van crear un projecte teatral d'animació al carrer. Vídua de la Tierra utilitza el Teatre de l'Oprimít però no segueix del tot la filosofia boaliana i s'autoproclama com una entitat de teatre social de denúncia.

⁸⁶ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

⁸⁷ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

Però també és a l'any 2006 quan el Teatre de l'Oprimat assolix una nova fita històrica a Catalunya amb la creació d'un nou grup anomenat Kilalia⁸⁸ a la ciutat de Girona. Els orígens del grup es remunten al fet que El Galliner, l'escola de teatre principal de Girona, treballés amb diversos projectes de teatre social a escoles i instituts: el projecte Arrel a Girona Est amb infants del Centre Obert Infantil al Centre Cívic Onyar, classes de teatre als IES Santa Eugènia de Girona i Josep Brugulat de Banyoles on es van treballar el maltractament entre iguals i l'impacte de la publicitat en els trastorns alimentaris i, per últim, també es va dur a terme un taller de teatre al Centre Penitenciari de Figueres.

Tots aquests fets van originar la creació del Departament del Teatre Socioeducatiu dins de l'escola durant el curs 2006-07 sota la direcció de Pilar Prats, l'antiga directora del Galliner, i en Quim Noguera, l'actual director de l'escola, i Ferran Joanmiquel, actor format al Galliner i director d'aquest departament. La decisió es va prendre perquè era un camp artístic que no s'havia treballat explícitament a Girona. Durant aquell curs es dur a terme un taller sobre teatre socioeducatiu a l'Estació Espai Jove de Girona, organitzat pel Departament de Joventut de l'Ajuntament de Girona conjuntament amb el Galliner sota la direcció de Joanmiquel i d'aquest curs sorgeix el grup Kilalia també coordinat per Ferran Joanmiquel. Alguns dels integrants de Kilalia són Gemma Canadell, Sílvia Pous, Sara Ruiz, Marc Pey, Núria Martorell, Marc Badia i Núria Ribó, entre d'altres i majoritàriament són professionals de l'educació que utilitzen el teatre com a eina de treball. Aquest grup va començar fent obres de Teatre Fòrum per a joves i dones i participava activament a jornades de la Universitat de Girona.

Kilalia descriu la seva raó de ser de la següent manera: "Kilalia entén que la via del teatre és important per abordar diferents aspectes de la societat actual pel que fa al seu potencial transformador, però també en relació amb l'exploració de les noves tècniques creatives, artístiques i dramàtiques que proposa el teatre com a eina d'intervenció social."⁸⁹ Kilalia és un grup de teatre socioeducatiu, que en els últims temps s'ha tornat més boalià.

El primer projecte desenvolupat per Kilalia és SMS, un taller de teatre interactiu destinat a estudiants de la ESO que treballa el tema de la comunicació en la societat actual, sobre com les noves tecnologies i els mass-media dominen la nostra manera de relacionar-nos. Aquest taller es va fer a diferents IES de Girona durant l'any 2007. Durant el 2008 es va iniciar el projecte *Julia para todo*, una obra de Teatre Fòrum que sorgeix per una demanda del Centre Cívic Onyar de Girona per celebrar el dia de la dona treballadora, 8 de març. Aquesta obra denuncia les situacions de desigualtat entre homes i dones a la societat actual i pretén sensibilitzar la població sobre aquesta problemàtica a més de potenciar la participació cooperativa entre les dones, fomentar la reflexió i el diàleg, promoure l'esperit crític i proposar mètodes de resolució de conflictes, entre d'altres. L'obra es va fer en llengua castellana per decisió del col·lectiu que va fer la demanda. L'obra es representava per a col·lectius de dones en risc d'exclusió social o amb vulnerabilitat. A partir d'aquest projecte, dues membres de Kilalia, Gemma Canadell i Núria Ruiz, porten a terme un taller amb el grup de dones del Centre Cívic Onyar al barri Font de la Pólvora de Girona.

La següent peça de Teatre Fòrum que Kilalia va preparar és *Tretze*, de la qual s'han fet moltes representacions durant el curs 2008-09. Tracta el tema de la salut afectivosexual dels adolescents. Aquest projecte el coordinen diferents membres de l'entitat: Marc Pey, Sílvia Pous, Anna Sala, Joan Vilajoana, com actors, i Ferran Joanmiquel, com a jòquer. Aquesta obra està orientat sobretot per a ser representada en IES i té un rerefons psicopedagògic que s'ha treballat prèviament per l'experiència adquirida pels membres.

A partir del primer curs de teatre socioeducatiu que va fer Joanmiquel al 2006, se n'han fet tres més d'especialització a càrrec de Jordi Forcadas (l'any 2007), Antonio Masegosa (l'any

⁸⁸ El grup teatral Kilalia ha estat estudiat per Irene Vila i Marc Badia, integrant de la companyia, en els seus treballs de practicum. En aquests treballs trobem publicats documents inèdits del grup i els dossiers de mà de les obres que esmentem i d'on s'extreu la informació històrica constatada personalment amb Ferran Joanmiquel i d'altres membres de la companyia.

⁸⁹ Dossier de mà de l'obra *Julia para todo* de Kilalia.

2008) i David Martínez (l'any 2009). Durant cada curs escolar, Joanmiquel ha fet un curs d'introducció. Joanmiquel també dona classes a l'IES Joan Vicenç Vives de Girona on treballa la problemàtica del Quart Món amb un grup que va participar a SinTelón 2009 i Festival Internacional Juvenil de Teatre Social i Teatre de les Oprimides.

El Galliner i Kilalia han capgirat el panorama del teatre social a la província de Girona: cal remarcar que El Galliner, una escola especialitzada en art dramàtic professional, ha apostat per fer un tipus de teatre diferent. En aquest sentit, són la segona escola-associació que ha continuat l'estela proposada per Pa'tothom: ensenyar teatre unit a la intervenció social dins d'un àmbit educatiu que fins aleshores limitava aquest enfocament del teatre. En comparació a Pa'tothom, el terme que s'ha utilitzat per parlar de la formació en teatre social és teatre socioeducatiu i no pas teatre com a intervenció social. Com hem comentat anteriorment en aquest capítol, els dos termes podrien ser sinònims, però, tal i com queda palès, Pa'tothom, en dir intervenció social, es refereix a la tercera accepció de teatre social que hem analitzat anteriorment, és a dir, fa un teatre per a la transformació social que té un rerefons sociopolític més palpable que el de El Galliner.

Després de la creació de Kilalia dins El Galliner, la metodologia boaliana a la província de Girona va tornar a fer acte de presència, en aquesta ocasió a Olot. L'escola teatral per adults LaborActori comença un nou projecte dirigit per Laia Canosa dedicat als joves a partir del teatre social durant el curs 2007-08. Aquest grup de joves ja va estrenar durant aquell curs, l'obra *d'El.d'ebullengció*, una peça de Teatre Fòrum de creació col·lectiva que parla del pas del temps, també dirigida per Laia Canosa. L'obra de teatre dels joves del LaborActori està basada en textos d'Eduardo Galeano, es titula *Cròniques de Gea* i va ésser estrenada el juny 2009. L'obra, dirigida per Canosa, pretén parlar de com aquest gran escriptor veu el món, utilitzant el joc, les màscares, les titelles, el grup escriu:

“Eduardo Galeano advertia que ‘fa cent trenta anys, després de visitar el País de les Meravelles, Alícia es va posar a dins d'un mirall per descobrir el món al revés. Si Alícia renaixés als nostres dies, no li caldria travessar cap mirall: en tindria prou amb mirar per la finestra’. Nosaltres hem volgut conèixer algun dels paisatges que aquest gran autor ens dibuixa del món i hem fet la nostra pròpia interpretació teatral. Esperem que gaudiu amb el joc.”⁹⁰

D'altra banda, el 2006 Canosa va impulsar una cooperativa que seria l'encarregada de transformar la casa rural Mas Franch situada a Sant Feliu de Pallerols en un espai on el teatre social gironí es pugui difondre. Mas Franch, a partir de llavors, va passar a tenir com a sobrenom Projecte de transformació social i ecològic. Un exemple de les activitats teatrals que s'hi duen a terme amb intencions socials és el curs que es va fer al juliol del 2009 Persona, Màscara i Personatge sota la coordinació de Magia Hansen, que havia donat classes a Pa'tothom, i Laia Canosa.

El 2007, va començar en funcionament l'Espai Marabal que, escara que no és un centre de Teatre de l'Oprimit pròpiament dit, imparteix formació per a futurs multiplicadors del mètode. L'Espai Marabal sorgeix de l'Associació Marabal que va néixer al juny del 2006 de l'evolució la Companyia de dansa-teatre Marabal que des de feia dos anys es dedicava a la recerca artística partint del moviment natural, de la Dansa Lliure (línea Malkowsky) i de l'experimentació amb la improvisació. Els integrants són Eva Vilanova, Joel Álvarez, Ester López i Núria Banal, la màxima responsable del centre. Tots els integrants amb la seva tasca uneixen art i educació. Joel Álvarez s'encarrega de dur a terme els cursos Teatre social en què treballen les tècniques de Teatre Imatge i Teatre Fòrum principalment. Marabal també porta el Teatre Fòrum com a eina útil per a la transformació social al seus joves.

La III Trobada de Pa'tothom de l'any 2007 va marcar un abans i un després en el camí a seguir pels grups de Teatre de l'Oprimit de Barcelona: els seus practicants es van tornar

⁹⁰ Programa de mà de l'obra a la web del LaborActori. Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

més militants i activistes. La pedagogia de la metodologia del Teatre de l'Oprimít que s'imparteix a Pa'tothom és el màxim referent a Catalunya. La majoria dels multiplicadors del mètode surt d'aquesta escola i encara que l'escola estigui a Barcelona, rep estudiants de tota la nació. I tots aquests multiplicadors en formen a molts més, dins de les seves pròpies organitzacions i també fora.

El Servei Civil Internacional, SCI, amb seu en Raval de Barcelona, va portar a terme durant la primavera del 2007 una iniciativa molt semblant a les impulsades pel Centre Cívic Cotxeres Borrell i a les jornades del DCC de Granollers. El SCI, amb l'excusa d'estudiar la Cultura de Pau i la seva relació amb el teatre social, va realitzar un cicle de gairebé tres mesos de xerrades i conferències que va reunir a grups com Teatraviesas, Pa'tothom, TRANSformas, Artixoc, entre d'altres i, va finalitzar amb la impartició d'un seminari de Teatre de l'Oprimít per part d'una membre del Pa'tothom. L'iniciativa del SCI fa fer encara més conegut el TO a Catalunya i el dossier que en va sortir de l'experiència és un bon document de divulgació a revisar per tot practicant del TO.

El 12 i 13 de maig de 2007, Teatraviesas va impulsar la Primera Trobada Juvenil de Teatre dels Oprimits que va comptar amb la participació de tres grups de joves i adolescents, a més de les persones que es van apuntar per lliure. Aquesta trobada va constar de tres tallers intensius simultanis de cap de setmana i d'una mostra de les peces creades pels grups participants. La trobada va tenir lloc al Centre Cívic Cotxeres Borrell de Barcelona, amb la participació d'Impacta Teatre i TRANSformas.

Durant el Nadal del 2007 un altre grup d'alumnes i exalumnes de Pa'tothom tornen de Calcuta després d'haver participat a un curs de Teatre Fòrum organitzat per Jana Sanskriti. Arran d'aquesta experiència neix a Barcelona un nou grup de Teatre de l'Oprimít anomenat El Grito format per cinc components: Sara Youx i Acant Canet que dirigeixen El Grito des de Barcelona i Ferran Jiménez, Natalia Beatrice i Vanesa Camarda des d'Argentina. El grup va triar aquest nom perquè, tal com ells mateixos expressen:

“El grito es nuestra oportunidad de protesta, la expresión de nuestra indignación. Invitamos a todos los oprimidos y las oprimidas a expresar sus gritos de sorpresa, de alegría, de triunfo, de furor, de ira, de dolor. Es un aullido en el que las voces explotan en un único sonido, con mil matices. Es el grito de las luchas y de las resistencias.”⁹¹

A partir d'aquests *gritos* somien un món millor però sense deixar de ser realistes. Per aconseguir-ho utilitzen la pràctica del Teatre de l'Oprimít: “Nuestra herramienta es el Teatro del Oprimido, una practica artística que busca activamente la transformación del individuo, ser pasivo, en ser capaz de análisis, de crítica, y de liberación de si mismo y de su entorno.” Per tant, queda constància que El Grito és un grup activista i militant del Teatre de l'Oprimít reconegut per la ITO que està en consonància amb altres entitats de Barcelona que tenen aquesta filosofia.

Abans de portar el seu treball a Argentina, hem d'explicar l'ambiciós projecte de El Grito amb el quan va començar el seu camí, organitzant una gira del grup Jana Sanskriti a Catalunya en col·laboració amb altres entitats del Teatre de l'Oprimít com per exemple Teatraviesas, TRANSformas, Pa'tothom, Impacta Teatre, DCC Activisme i Comunitat i El Galliner. Al maig de 2008, El Grito va organitzar una festa pro Jana Sanskriti al Casal Jove de l'Eixample. L'estada de Jana Sanskriti va ser durant el juny d'aquell any. El primer acte es va produir a Girona amb un taller de Ganguly Sanjoy, una conferència i un Teatre Fòrum a l'Estació Espai Jove de Girona gràcies a la col·laboració de Kilalia. La següent parada va ser a El Prat de Llobregat en què es va realitzar una doble sessió de Teatre Fòrum amb el grup i amb el col·lectiu local Ple-gats. La gira va continuar a l'endemà a Mollet del Vallès on es va representar una obra de Teatre Fòrum del grup i un altre del grup local TeAtreVida. Es va acabar amb una festa a l'aire lliure. La següent parada es va fer al Forn de Teatre de

⁹¹ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

Pa'tothom amb una jornada que va consistir en un taller, una projecció audiovisual, una conferència, actuacions i degustació de menjar indi.

Aprofitant l'estada de Jana Sanskriti a Barcelona, Ganguly Sanjoy, fundador del grup, va ser entrevista per El Periódico de Catalunya on va deixar constància de la seva experiència i va explicar el perquè de la fundació del grup:

“Era el año 1985. Yo era ingeniero y miembro del partido comunista en Calcuta. Allí experimenté la cultura del monólogo. Solo podías escuchar, mirar y esperar órdenes. Me sentía oprimido y, mirando a mi alrededor, me di cuenta de que había mucha gente como yo: en las casas, entre marido y mujer, y en las escuelas, entre maestro y alumnos. Era necesario abrir un diálogo.”⁹²

Després d'aquesta experiència amb Jana Sanskriti, El Grito va viatjar a Pula, Croàcia, al 13è Festival Internacional de Teatre Juvenil on van presentar l'obra *Entfremdem* de creació col·lectiva i amb col·laboració amb Pa'tothom. Segons El Grito, l'obra “tracta sobre la societat de consum, la felicitat associada a tenir, i sobretot, tenir més que l'altre”. A Pula van fer tallers Augusto Boal, Adrian Jackson i Jordi Forcadas, entre d'altres.

A l'octubre del 2008, Vanessa Camarda i Natalia Beatrice, membres de El Grito, van fer un intercanvi amb el CTO de Rio de Janeiro, i després van continuar la seva tasca de multiplicació del mètode a Argentina. A la IV Muestra de Teatro Del Oprimido a Londrina van fer un taller sobre Teatre de l'Oprimid i Cultura de Pau.

L'any 2009, El Grito a Barcelona fa tallers sobre Teatre de l'Oprimid i Cultura de Pau a l'entitat RAI. Al mateix temps, a Argentina es va fer el primer taller intensiu de Teatre de l'Oprimid a Mar de Plata. Aquests tallers, tant a Barcelona com a Argentina, hi ha la intenció de continuar fent aquest cursos de forma periòdica.

Val a dir que El Grito i d'altres organitzacions components de la Plataforma de Teatre Social i de l'Oprimid de Catalunya, de la qual parlarem més endavant, es van solidaritzar amb la matança que va tenir lloc als territoris ocupats de Gaza i Cisjordània al febrer de 2009 organitzant una acció teatral no violenta per denunciar aquesta situació durant la manifestació a Barcelona.

A Argentina comença un projecte amb els veïns dels barris El Martillo y Pueyrredón de Mar del Plata amb l'objectiu de denuncia les males condicions de vida que hi ha en aquests barris on les necessitats bàsiques no estan prou cobertes per l'administració. El Grito vol portar aquest projecte endavant perquè “desde nuestra asociación creemos que el Teatro del Oprimido puede crear un espacio de democracia y diálogo en el que trabajar sobre los problemas que afectan a la gente del lugar, desde las propias personas y para ellas”. Aquest projecte s'ha trobat amb moltes complicacions per part dels òrgans administratius de Mar de Plata i des de Barcelona es va organitzar una festa per donar suport a la tasca de el Grito a Argentina amb la col·laboració d'altres entitats del TO de Barcelona.

Com hem vist fins ara, El Grito i Teatraviesas tenen un punt en comú que és el seu treball a Argentina, cosa que fa que tinguin una col·laboració més estreta degut a l'origen argentí d'alguns dels seus membres.

Un altre entitat interessada en el Teatre Social ha estat el Kulactiu Sa Caleta de Lloret de Mar, que troben en el Teatre de l'Oprimid una eina per l'acció social, per això, durant el Carnestoltes de Lloret de 2008 van decidir aplicar aquesta metodologia fent teatre de carrer.

A l'abril de 2008 es va realitzar la IV Trobada Internacional de Teatre i Educació de Pa'tothom, dedicada al teatre sociopolític d'Amèrica Llatina, que trencava una llança a favor

⁹² Gemma Tramullas. Entrevista a Ganguly Sanjoy a El Periódico de Catalunya. (12 de juny de 2008).

de tot el teatre que es feia als països limítrofes de Brasil, és a dir, va donar suport a altres iniciatives que no tenien res a veure amb el TO: es va dedicar temps al teatre de creació col·lectiva d'Orlando Cajamarca de Colòmbia i al teatre comunitari del grup Catalinas Sur d'Argentina, sense deixar de banda el TO.

A part de les trobades organitzades per Pa'tothom, durant aquests últims sis anys, ja s'havien celebrat diversos festivals, mostres o jornades que van donar ressò a la metodologia boaliana entre els quals trobem el ja esmentat Festival de les Arts de Carrer, FARTS, que es fa a Santa Coloma de Gramanet perquè en totes les seves edicions el Teatre de l'Oprimat s'ha manifestat a partir d'una obra de Teatre Fòrum o de Teatre Invisible i la Mostra d'Art Social de Mataró, que en l'edició del març del 2008 va oferir un taller a càrrec de Jouni Piekkari.

Durant el 28 i el 29 de juny d'aquell any, la Segona Trobada Juvenil de Teatre dels Oprimits organitzada per Teatraviesas i Racó Jove va col·laborar amb la primera edició del festival Besmina al barri de La Mina. El dia 28 i els 29 al matí es va desenvolupar al Centre Cívic Cotxeres Borrell del barri de Sant Antoni, i el 29 a la tarda aquesta trobada es va unir als actes de La Mina. En aquesta trobada juvenil van participar fills d'immigrants que fent teatre fomenten l'aprenentatge comú i la creació artística. Un dels temes tractats és el conflicte provocat pel contrast entre la cultura autòctona i la dels immigrants. En aquest festival es van fer tallers per als joves i durant la tarda al Besmina es va fer la mostra de les obres que havien preparat durant l'any. Hi van col·laborar TRANSformas i I.E.S. Miquel Taradell i entre les entitats convidades a participar al festival hi havia Artixoc.

D'una membra del grup TRANSformas, va sorgir el 2008 l'entitat L'aranya creació sota la coordinació d'Aída de Prada, Manuela Acereda i Jordi Panyé. L'entitat també usa el TO d'una manera activista i militant i es defineix com "una associació interdisciplinària que treballem l'àmbit de l'educació. Entenem per educació un intercanvi de coneixements i experiències, una eina per l'apoderament i l'acció social"⁹³. Els recursos que utilitza L'Aranya Creació, a partir dels "feminismes i la pau conflictual" són el Teatre de l'Oprimat, la cultura audiovisual, les arts visuals i la creació audiovisual, les dinàmiques i els tallers de grup i la investigació. La filosofia de L'aranya creació és aconseguir una transformació social per mitjà de l'art quan el col·lectiu intercanvia les seves experiències i al mateix temps es diverteix i aprèn. L'Aranya Creació dona una nova visió de la metodologia boaliana a Catalunya perquè practica el Teatre de l'Oprimat "al que preferimos denominar Teatro de las Oprimidas, estableciendo así una analogía con la *metodología de las oprimidas* (Chela Sandoval)."

Sandoval és professora de la Universitat de Califòrnia als EUA i ha obtingut prestigi internacional gràcies a la publicació del seu llibre *Methodology of the Oppressed* (2000). Michael Pozo, articulista de la revista universitària *St. John's University Humanities Review*, escriu aquestes paraules sobre el seu llibre:

"In her book, *Methodology of the Oppressed*, Chela Sandoval finds a contemporary guide in what is known as "third world feminism" that not only utilizes but also unifies critical theory, cultural, gender and ethnic studies. Yet she also demonstrates the benefits such an approach will have by creating what she calls a "coalitional consciousness"(78) in order for all citizen-subjects, everywhere, to survive the Post-Modern, neo colonial world. It is by looking specifically at the influences, development and contributions of "third world feminism" alongside these other relatively segregated fields that Sandoval locates a unique and potentially liberating place for change. "Third World Feminism" recovers and implements methods of resistance developed by subjugated people under Colonial rule, slavery and oppression and combines these methods with the contemporary perspective of U.S. feminists of color, a perspective quite different from the mainly Euro/Anglo-American feminism derived from the seventies."⁹⁴

⁹³ Vegeu URL de l'entitat a Recursos electrònics.

⁹⁴ Michael Pozo. *Methodology of the Oppressed* by Chela Sandoval. Vegeu URL a Recursos electrònics.

A part de la teoria de Sandoval, L'Aranya Creació té en compte el que elles anomenen "Feminismes Dj" a partir de la estètica relacional de Bourriaud treballen les teories d'autores com Donna Haraway, Virginia Woolf i Virginie Despentes, entre d'altres. En opinió d'aquesta entitat, el feminisme "no és pas el contrari del masclisme. És una postura política que té diferents formes d'entendre's i posar-se en pràctica, és per això que parlem de feminismes. El que tenen en comú és la recerca de l'alliberament de les relacions dominants i d'opressió, basades en la configuració de les identitats a partir del gènere, el sexe, raça i classe. Per tant no és pas una qüestió que hagi d'interessar només a les dones".

Potser un dels projectes que ha fet més visible la tasca de L'Aranya Creació ver ser el cicle de participació gratuïta DONA'm art: veure, analitzar i crear, relacionat amb els feminismes que es va programar dins l'agenda de l'Espai Transformadors del Casal d'Associacions Juvenils de Barcelona que pertany al CJB, Consell de Joventut de Barcelona. Aquest cicle temàtic va ser plantejar per reflexionar sobre noves mirades de gènere mitjançant les arts visuals i el joc. El cicle es va desenvolupar durant totes els dijous del mes d'octubre de 2008 i les sessions eren tan pràctiques com teòriques. Per finalitzar la trobada es va fer una exposició que recollia les diferents aportacions fetes al llarg del cicle i que van treballar temes com el sexe, el gènere, el llenguatge o la contra publicitat.

A partir d'aquest projecte, les persones que hi van participar van crear un nou grup del Teatre de l'Oprimat anomenat Teranyina, que té com a seu local la casa ocupada La Gordísima al barri de Sant Andreu de Barcelona. Aquest grup té la intenció de treballar el gènere sempre des de la creació col·lectiva i el TO i que L'Aranya Creació descriu com "un grupo de afinidad, un grupo de activistas de género que tenemos como armas nuestros cuerpos".

El 2008 la moda del teatre social va arribar fins i tot a la disciplina del teatre musical. Àngel Llàcer, Manu Guix i Àlex Manyas van estrenar l'obra *Què*, un musical en català que volia lluitar contra els altres musicals fets en castellà que venien amb franquícia des de Madrid. L'obra parla de cinc joves delinqüents menors d'edat seleccionats per un programa destinat a millorar-los i reinserir-los en la societat. Apareix un sisè personatge, l'educador social, que s'encarrega de vetllar per aquests sis joves. L'obra consta de 24 cançons amb un clar missatge: tothom es mereix una segona oportunitat; i no compta amb una gran escenografia ni amb un cos de ball, en aquest cas, només es pretén donar un missatge social. Ivan Labanda va fer el paper de l'educador i els actors que representen els delinqüents són Carla Gaya, Mariona Castillo, Momo, Marc Porciello i Roger Berruezo. Malgrat la coincidència amb el moment àlgid del Teatre Social, Àngel Llàcer va comentar a la premsa aquest projecte es va començar a gestar ara fa més de 10 anys.

Durant la tardor del 2008 el Teatre de l'Oprimat va iniciar un nou moment d'efervescència com demostren els esdeveniments que comentem a continuació.

Del 27 al 29 d'octubre de 2008, el teatre social va tenir una cita molt important dins el món universitari teatral amb del congrés Scanner: recerca i creació en les arts escèniques, que va tenir lloc a l'Institut del Teatre. Aquestes jornades tenen el seu origen en la reunió de l'École des écoles celebrada el març del 2007 a Barcelona. École des écoles té per objectiu fer un intercanvi pedagògic entre escoles superiors d'art dramàtic de tota Europa; amb el desplegament de l'EEES es pretén que la investigació dins de les arts escèniques trobi el lloc que li correspon. Durant aquestes jornades el teatre social va trobar el seu lloc durant la taula rodona titulada Recerca i creació en les arts escèniques aplicades en què Jordi Forcadas va poder explicar la seva experiència a Pa'tothom i va donar a conèixer les seves bases teòriques del seu anomenat actor social. Durant aquesta taula rodona es va dedicar un espai al teatre terapèutic i al teatre en l'educació a càrrec de Feliciano Castillo i Antonio Simon Rodríguez, professor de l'Institut del Teatre, especialitzat en teatre terapèutic.

Un altre esdeveniment que va tenir en compte el TO va ser el Festival de Cinema Social de Banyoles celebrat del 21 al 23 de novembre on va participar la Companyia Banyolina dirigida per la psicòloga Clàudia Cedò creat aquell mateix any a Banyoles, i que va ampliar el panorama gironí del Teatre de l'Oprimit.

El 26 i 27 de novembre de 2008, la Universitat Autònoma de Barcelona, a partir del seu postgrau de Cultura de Pau, va organitzar les Primeres Jornades de Creativitat i Conflicte que van tenir com a eix transversal les expressions artístiques per a treballar la Cultura de Pau. Es va dedicar una part de les unes jornades al Teatre de l'Oprimit i es va organitzar una taula rodona i un taller d'introducció a la tècnica boaliana a càrrec de les entitats Pa'tothom, TRANSformas, Teatraviesas i Impacta Teatre. A la taula rodona també va ser convidada l'entitat Baketik del País Basc que té experiència en tractar el terrorisme a partir del Teatre de l'Oprimit.

A més, aquell novembre va resultar realment clau perquè és quan neix la Plataforma de Teatre Social i de l'Oprimit de Catalunya, els orígens de la qual es remunten a la primavera anterior: entre el maig i el juny del 2008, després de la revolució que va causar el contingut de la IV Trobada de Pa'tothom, les principals entitats del Teatre de l'Oprimit de Catalunya, durant l'intercanvi amb Jana Sanskriti, van decidir crear una plataforma dedicada al TO a Catalunya semblant a les ja existents en altres països del món. Aquesta idea, però, ja havia sorgit anteriorment durant l'organització del Primer Festival Juvenil de Teatre dels Oprimits i les Oprimides a càrrec d'algunes entitats vinculades al TO.

D'altra banda, el Consell de Joventut de Barcelona, CJB, va decidir donar suport a una iniciativa proposada per TRANSformas que pretenia organitzar un Festival Internacional Juvenil que havia de celebrar-se a Barcelona al llarg del mes d'octubre de 2008. Aprofitant aquest suport del CJB i la trobada amb Jana Sanskriti, TRANSformas demana la col·laboració d'altres entitats per a organitzar aquest festival i es decideix que la realització d'aquest festival fos la primera gran acció conjunta que inaugurés la plataforma.

Al novembre del 2008, el CJB va destinar una part del seu pressupost per finançar una trobada interna a una casa de colònies entre els grups fundadors de la plataforma que neix amb el nom de Plataforma de Teatre Social i de l'Oprimit. Els fundadors de la plataforma són les següents entitats: Artixoc, Teatraviesas, TRANSformas, Impacta Teatre, El Grito, L'aranya creació, Artivisme DCC, La Nave Va, Kilalia i Inca, un grup italià amb seu a Barcelona que té molta experiència en intercanvis artístics juvenils arreu d'Europa. Durant les convivències es van desenvolupar tres blocs essencials: tallers de teatre per a la coneixença mútua, un acte fundacional de la Plataforma i una reunió d'organització del festival juvenil per part de les entitats encarregades. Una de les coses que es van decidir durant la trobada va ser que la Plataforma està oberta a altres organitzacions de teatre social de Catalunya, sempre que utilitzin el Teatre de l'Oprimit en alguns dels seus projectes socioeducatius i culturals. En aquell moment, algunes entitats desvinculades del Teatre de l'Oprimit van manifestar la seva intenció de no formar part de la Plataforma. En canvi, Pa'tothom i Frec a Frec es van involucrar a la Plataforma després de les convivències.

Mentres naixia la plataforma, sorgien nous grups com a resultat dels cursos d'Impacta Teatre que han esdevingut generadors de multiplicadors del TO, com ho prova l'aparició de Revolart, Aturolo i MAS (Movimiento de Arte Social).

Revolart, està compost per quatre noies que van ésser alumnes d'un curs de teatre Social organitzat per Impacta Teatre al Centre Cívic Drassanes: Cristina Martínez, Rosa Lleonart, Beatriz Hernán i Laura Montilla. Aquesta formació sorgeix arran de la proposta d'intervenció a l'espai públic a través de l'art Idensitat+Consonni (Catalunya i País Basc) al Nadal de 2008. Revolart va presentar en el seu projecte en aquesta proposta a Bilbao però no va ésser seleccionat, però va donar lloc al grup que s'acabaria autodefinint com "un colectivo de artistas y profesionales de otras disciplinas, que decidieron emprender un vuelo conjunto hacia nuevos proyectos escénicos desde una motivación social. A través de técnicas de

expresión y emoción, dinamizan la participación popular para la sensibilización, y transformación, de los participantes y su entorno”⁹⁵.

A principis de 2009, Revolart posa en marxa l'obra de Teatre Fòrum *Coltan o coltán*, que mostra el cicle de vida d'un equip informàtic: parla d'un mineral molt valuós avui dia com és el coltan, que s'utilitza sobretot per fer telèfons mòbils i altres aplicacions informàtiques. El control per explotar aquest mineral ha ocasionat guerres com la de Ruanda, com pretén demostrar la justícia espanyola. Amb el fòrum es pretén que els espectact-actors vegin en quins punts del cicle de la vida del coltan i dels aparells electrònics poden intervenir per evitar els conflictes i impactes humans i ambientals que comporta l'existència d'aquestes màquines. Aquest grup de teatre va participar a les XI Jornades Reutilitza al Campus Nord de la UPC, organitzades per l'associació Tecnologia per a Tothom (TxT) i pel CCD, Centre de Cooperació per al Desenvolupament de la UPC, al maig de 2009 i es va aconseguir reutilitzar prop de 60 ordinadors. Malgrat aparèixer després de la formació de la Plataforma de Teatre Social i Teatre de l'Oprimid, aquest grup va participar en una de les festes organitzades per la plataforma per recaptar fons pel festival.

Aturollo sorgeix d'un curs de formació de multiplicadors en teatre social que imparteix Anna Caubet al Centre Cívic del Parc Sandaru al barri de Sant Martí de Barcelona. Els alumnes que posen en marxa el projecte són Natalia Sócrate, Ana García i Jana Niño, a les quals s'uneixen cinc companys més, la majoria educadors socials, psicòlegs o mestres, i les úniques actrius del grup són Sócrate i García. Aquesta formació es defineix com un grup de teatre d'intervenció social. Van fer el seu primer projecte a Mercateatre 2009, fira de teatre i animació del carrer que es va celebrar el 4 de Juliol al Parc de Sant Martí, que va consistir en una obra de Teatre Imatge titulada *SuperEuro*: a través de les imatges, la música i el clown que tots portem dins, l'obra pretén, sense deixar l'humor de banda, criticar el impediment que hi ha a Barcelona per utilitzar els espais públics a causa de l'imperant poder dels diners.

Natàlia Sócrate i Ana García, a l'estiu de 2009, deixen el grup per portar a terme el projecte MAS (Movimiento de Arte Social). Aquesta nova entitat pretén participar el 2 d'octubre del 2009 a unes jornades de Teatre Fòrum que tindran lloc simultàniament a Quito, capital de Equador, i a Barcelona. Aquestes jornades pretenen ésser un pont de comunicació entre els dos països i també ésser un espai d'intercanvi entre tots els altres indrets on s'utilitzi el teatre com a eina d'intervenció social i per activar consciències. Aquesta convocatòria està oberta a tots els grups de Teatre Social de Catalunya.

Durant el febrer de 2009, diverses entitats de la Plataforma que segueixen la filosofia boaliana com Teatraviesas, TRANSformas, Impacta Teatre, El Grito, L'aranya creació, Artivisme DCC i El Grito, amb col·laboracions de membres de l'altres entitats, es van unir amb l'objectiu de dur a terme accions militants de lluitar per la millora de diversos col·lectius a Barcelona. Aquesta unió sorgeix de la necessitat d'aquests grups boalianos de fer acció política i social a través del TO, fet que provoca una divisió interna de la Plataforma: es crea una nova plataforma formada per les entitats anteriorment citades que treballen exclusivament amb el TO, però que malgrat tot no es desvinculen de la Plataforma ja creada. El nom d'aquest segona plataforma es va delimitar cap al juny com a Plataforma de Teatre de les Oprimides. Tanmateix, es va decidir ajornar la reunió per a delimitar definitivament el futur de les dues plataformes al setembre, després del festival juvenil de l'estiu de 2009.

Al mateix mes, sorgeix el nou grup boalià GTO de Granollers, ciutat que especialment en tots aquests anys ha donat molta importància al teatre social a partir del seu projecte de DCC combinat amb el teatre. El grup va néixer amb la intenció de fer teatre amateur de la mà de Núria Vila, Jordi Farrés i Steffi Frieden: el grup va fer una crida per buscar nous membres moment en el qual van conèixer a Thais Nieto que els va proposar fer Teatre de

⁹⁵ Dossier intern del grup al qual he tingut accés.

l'Oprimít. La trajectòria de Nieto amb el teatre social s'inicia a partir de ser tècnica de la Secretaria General de Joventut de la Generalitat de Catalunya. A partir d'aquí va portar un grup d'adolescents de Santa Coloma de Gramanet anomenat Anitnegar que, a través del teatre, treballava les seves preocupacions. Nieto també havia impulsat el teatre social a La PePa, Plataforma per l'Expressió i Promoció d'Alternatives, reconeguda per la ITO, que desenvolupava activitats amb joves per a la promoció de la Pau a través de l'art. Tot aquest bagatge, el va compartir amb aquest nou grup de TO de Granollers que va impulsar el maig del 2009 la seva primera acció performativa per a recordar els bombardejos que va patir Granollers durant la Guerra Civil espanyola.

El 27 de març de 2009 amb el missatge d'Augusto Boal per al Dia Mundial del Teatre, els grups boalianos de Catalunya van sentir que amb aquest missatge s'estava fent alguna cosa més per donar projecció al Teatre de l'Oprimít. A Barcelona, malgrat comptar amb nombrosos grups que segueixen la metodologia boaliana, la Fundació Romea per a les Arts Escèniques, que va organitzar de nou la celebració d'un dia tant important com aquest, va decidir que fos Joel Joan la persona encarregada de llegir el manifest. A l'acte, on estava convidada tota la gent de la professió, va tenir lloc, com és tradicional, a la plaça Canonge Colom a l'espai que acull l'escultura d'Eudald Serra a Margarida Xirgu davant del Teatre Romea. En aquesta ocasió hi van assistir actors i actrius populars de l'escena catalana com per exemple Àngels Gonyalons, Mingo Ràfols, Carles Canut, Roser Camí, Joan Pera, Mont Plans i Lloïl Bertran, entre d'altres.

Després de l'alegria que va causar la lectura del missatge de Boal al mes de març, molts dels militants del TO, que encara no havien conegut el creador del mètode o aquells que volien tornar a treballar-hi, no van tenir l'oportunitat de fer-ho perquè Boal no va poder assistir al festival del Teatre de l'Oprimít que Julián Boal havia organitzat a França a causa d'una malaltia. Malauradament, al cap d'uns dies la comunitat boaliana a Catalunya i a tot món es va assabentar de la seva mort. Com hem dit anteriorment, Boal va ser homenatjat arreu del món i a Barcelona, va ser Teatraviesas qui va impulsar des de la Plataforma, un homenatge al Mestre el 9 de Maig, a la mateixa hora que es feia en tot el món. Aquest homenatge va tenir lloc a la Plaça del Sol del barri de Gràcia entre les deu i les dotze de la nit, moment en què es va fer un minut d'aplaudiments i crits en la memòria de Boal. Durant l'homenatge els presents van dibuixar un mural dedicat a Boal, van cantar la cançó composta per Nuno Arcanjo i van llegir escrits i poemes sobre les experiències viscudes amb el creador del TO.

La mort Boal va provocar un posicionament molt més clar per part dels grups del TO de Catalunya i els va motivar per continuar treballant i investigant sobre la metodologia del gran mestre, fins i tot partint de les seves arrels com és el cas de la companyia La Terra Teatre, un altre grup de caire boalià que compta amb la simpatia del moviment anticapitalistes i que es considera compromesa amb la lluita política per la justícia social. A part de treballar amb el Teatre de l'Oprimít també fan teatre de denúncia i actualment treballen amb el teatre didàctic de Bertolt Brecht amb l'objectiu de conscienciar el públic i que aquest emprengui l'acció. Durant el mateix mes de maig de 2009 van estrenar l'obra *La Mesura* de Bertolt Brecht al Teatre Cal Bolet de Vilafranca del Penedès. Aquest grup ja havia començat la seva tasca de conscienciació política i social el 2006 amb l'obra *Mort accidental d'un anarquista* de Dario Fo.

Entre el 26 i el 28 de juny de 2009 va tenir lloc el festival musical Esperanzah! World Music Festival celebrat al Parc Nou de El Prat del Llobregat. Aquest festival sempre s'havia celebrat a Bèlgica i per primer cop es va traslladar a l'estranger i Catalunya va ser l'espai escollit. Esperanzah! és un espai en què s'ofereix música compromesa, plural i nòmada que té per objectiu principal la movilització social. Aquest festival va ser promogut per l'entitat GATS (Grups Associats pel Treball Sociocultural) que té com a grup consolidat de teatre social PleGats, dirigit per Txus Pedrosa, format per alumnes de la Casa d'Oficis de Mediació comunitària. Aquest fet va provocar que el festival s'interessés en el teatre social i obrís una convocatòria pública en què oferia l'espai per representar peces teatrals de caire social. El

Forn de teatre Patothom hi va participar amb l'obra de teatre-fòrum *Katymandú o el país de nunca jamás* realitzada pels alumnes de segon curs de Teatre d'intervenció Social i també destaquem la peça *Pilaplom* de la companyia L'Udol Teatre que pretenia conscienciar sobre la sostenibilitat i els recursos energètics. Aquesta companyia va néixer el 1994 i des de llavors actua sobretot a les terres de l'Ebre i la Comunitat Valenciana fent teatre convencional amb una vessant educativa. És, per tant, una mostra que a les terres tarragonines també trobem un exemple de teatre social a tenir en compte. En aquest festival també van participar les entitats Artibarri, La casa amarilla i Nexes.

Després d'aquest festival, va arribar el moment àlgid de la temporada amb la celebració del festival Sin Telón 2009, I Festival Internacional Juvenil de Teatre Social i de les Oprimides⁹⁶, que va realitzar de l'1 al 5 de juliol de 2009 a Barcelona i a Girona. Les entitats organitzadores components de la Plataforma de Teatre social i la Plataforma de Teatre de les Oprimides van ser: Artixoc, El Grito, L'Aranya Creació, Impacta teatre, La Nave va, TRANSformas, Teatraviesas i Kilalia.

En el festival, plantejat com un intercanvi juvenil de grup que fan teatre social, hi van participar sis grups de joves de les vuit entitats organitzadores, encara que el grup de joves de Sant Just Desvern d'Impacta Teatre no va fer cap obra de teatre i que el grup Karoswod de TRANSformas només va comptar amb un actor com a representant. Un altre grup de joves que va participar en aquestes convivències teatrals pertany a l'escola LaborActori d'Olot que, en comptes de fer una obra de teatre, va fer una exposició sobre escenografia i arts plàstiques. LaborActori és l'única entitat catalana que va participar amb un grup de joves, però no com a organitzadora del festival. Els grups estrangers convidats al festival van ser: Chaoten de Halle (Alemanya), Teatteri Satama de Carelia del Nord (Finlàndia) i Red Juvenil de Medellín (Colòmbia).

El festival va comptar amb dues parts ben diferenciades: als matins, es fan quatre tallers dedicats als joves que participaven al projecte i, a les tardes, es va fer la mostra teatral TDT, Tardes de Teatre, en què cada grup de joves va fer una representació.

Per organitzar la participació en els tallers de manera rotativa, els joves van ser dividits en quatre grups. Els tallers, que tenien una durada de dues hores, van ser els següents:

- Stick Dance: a càrrec de Kathin Lau del grup alemany; que va ensenyar una dansa típica del nord de l'Índia on s'utilitzen bastons.
- Teatro de los sentidos: a càrrec de Tatiana Isaza de Colòmbia; a partir d'exercicis del Teatre de l'Oprimit, els participants aprenien a relacionar-se entre ells amb jocs de confiança i cohesió, des de les seves diferents cultures i religions.
- Imatge i estètica dels oprimits i oprimides: sota la guia de Mariana Villani de Teatraviesas i Annalisa Terrizzi de TRANSformas; a través de tècniques de Teatre Imatge i d'Estètica de l'Oprimit, es va treballar el concepte de diversitat en el marc de la Unió Europea segons la percepció i la sensibilitat individual i col·lectiva.
- Taller de cos i moviment: coordinat per Alicia González d'Impacta Teatre i Ferran Joanmiquel de Kilalia; on es va treballar el cos a través de l'espai, la respiració, la composició i el moviment.
- El moviment amb forma de comunicació: acció-reacció: a càrrec de Blanca i Txetxe de Teatraviesas; en aquest taller, es van treballar exercicis de manipulació i de comunicació estímulo-resposta ballada, exercicis de lluita portats a la dansa, canviant la finalitat de la tècnica d'art marcial.

El festival es va inaugurar el dia 1 de juliol a l'Espai Jove de Gràcia: després de reunir tots els grups de joves de les vuit entitats organitzadores i de les tres entitats estrangeres i convidades, es va fer una presentació del festival utilitzant la tècnica de clown a càrrec de

⁹⁶ La segona part del nom del festival "Teatre de les Oprimides" es va posar perquè les entitats amb una vessant més feminista van reivindicar-lo enfront de "Teatre de l'Oprimit", com s'havia decidit inicialment.

Charly de TRANSformas, interpretant "Telón", i de l'autora d'aquesta tesina d'Artixoc, interpretant "Sin", que també es van fer càrrec de la sessió de dinàmiques grupals de teatre per trencar el gel i començar a conèixer els altres. A continuació, es va desenvolupar el taller de Stick Dance que, al principi, va presentar dificultats degut a la poca simplicitat del ball, però que a l'hora d'ésser enregistrats per la cadena local de Barcelona BTV s'havia aconseguit arribar a una coreografia molt coordinada i treballada. A les dues del migdia, es va emetre el primer reportatge televisiu del festival gràcies a aquesta cadena.

A la tarda, va continuar el programa amb les representacions dels dos grups de joves pertanyents a Teatraviesas: el grup Cuarto Oscuro de Cornellà de Llobregat, compost per adolescents de 12 a 15 anys, que van parlar del bullying a l'escola amb l'obra *¿Y?* i el grup La Tribu, de joves de 18 a 25 anys, que van parlar de les dificultats que tenen els educadors per fer la seva feina amb la peça titulada *Educación Libre*. Tant una obra com l'altra eren peces de Teatre Fòrum i van aconseguir una gran participació del públic assistent sobre tot durant la segona representació. Tanmateix, cal remarcar que es va felicitar molt efusivament el treball de Cuarto Oscuro, degut a la dificultat que suposa tractar el tema del bullying a la seva edat. Mariana Villani i Sara Carro van ser les monitores responsables d'aquests grups.

El segon dia de festival va començar amb els quatre tallers previstos i que també es van acollir dins l'Espai Jove de Gràcia. A la tarda, el programa de la mostra de teatre va continuar amb la representació *Sota aquest Cel* del grup de Finlàndia Teatteri Satama que va interpretar l'obra en anglès i finès. Aquesta obra és un espectacle de creació col·lectiva que tracta el factor de la multiculturalitat que es viu a Carelia del Nord, província situada a l'est de Finlàndia, on han arribat molts immigrants refugiats de països en guerra. El segon grup en actuar va ésser Pollo Completo d'Impacta Teatre, un grup de joves d'entre 14 i 18 anys vinguts des de Badia del Vallès i van representar l'obra *Cris*: una família que participa per primera vegada en un programa d'acollida d'un estudiant extraterrestre, es sorprèn en saber que els habitants d'aquell planeta no coneixen el seu sexe definitiu fins que no fan els 18 anys. *Cris* serà el seu estudiant d'acollida i amb aquesta excusa l'obra parla de tota la problemàtica associada amb el gènere dins la nostra societat. Gus Bas i Alícia González són els conductors d'aquests grups. Per últim, el tercer grup en actuar va ésser 100% Desconjuntadas de TRANSformas, un grup de noies adolescents entre els 15 i 19 anys de Viladecans i Badia del Vallès, que van mostrar-nos la feina feta fins aquell moment d'una peça de Teatre Fòrum inacabada que parlava dels conflictes familiars: van fer l'obra utilitzant la tècnica de Teatre Imatge i a partir de la qual es va desenvolupar el fòrum. Aquella tarda hi va haver més públic que l'anterior i la diversitat en tècniques i temes va fer de la tarda una estona molt dinàmica. Aída de Prada, conjuntament amb dues educadores més, són les encarregades de guiar aquest grup.

El tercer dia del festival bona part dels participants monitors i voluntaris del projecte de Sin Telón van visitar Girona per donar a conèixer el Teatre social a un altre indret de Catalunya. Al matí, tot el grup va fer una visita turística pel centre històric de la ciutat i a la tarda es van fer dues representacions a la via pública que continuaven l'estela iniciada a les tardes de teatre barcelonines: el lloc triat va ser el cèntric Punt de Trobada a la Rambla de Girona. Primer es va fer la representació *27 negre* del grup de teatre de l'IES Jaume Vicenç Vives de Girona, sota la direcció de Ferran Joanmiquel del grup Kilalia. Els estudiants de batxillerat d'aquest institut van fer visible el problema que tenen els sense sostre fent una comparativa amb els joves que avui dia no poden independitzar-se a causa de l'especulació immobiliària. El segon grup en actuar va ésser Chaoten d'Alemanya amb l'obra *Es ven el temps*, representada en alemany i anglès, una obra de creació col·lectiva amb format de Teatre Fòrum que tractava sobre la vida tan estressant que es porta a les ciutats i pobles degut al fenomen de la globalització. Aquesta obra va provocar diverses intervencions de Teatre Fòrum i va provocar molt d'interès per part del públic espontani que mai no havia vist un tipus de teatre com aquest.

El quart dia de festival va començar amb els tallers matinals seguint el mateix esquema que el segon dia. A la tarda, el festival Sin Telón es va unir amb el festival Besmina que es va fer

al Parc del Besòs entre els límits de les ciutats de Barcelona i Sant Adrià del Besòs. El festival Besmina va donar la possibilitat a Sin Telón de representar dues peces de teatre: primer, es va representar de nou la peça dels finesos i, en segon lloc, va debutar el grup Red Juvenil de Medellín amb l'obra *Entre cuerpos y tambores habla la esperanza*, que fa activisme polític i social per visualitzar a través de la dansa i de l'expressió corporal la problemàtica de la guerra encoberta que es viu a Colòmbia. Aquesta obra va emocionar a tot el públic present i va provocar més d'una llàgrima, que va ésser esborrada per les rialles i balls posteriors a l'obra en què van participar tant els actors com el públic com una mostra espontània d'agraïment per la seva entrega a l'escenari.

Els cinquè i últim dia del festival va començar amb un assaig grupal de la cercavila que es va fer per mostrar tots els continguts treballats en els cinc tallers del festival. Finalment, cap a la una del migdia la cercavila va sortir de l'Espai Jove de Gràcia en direcció a la plaça del Sol amb tot el material creat durant els tallers. La desfilada començava amb la titella feta pels joves del LaborActori d'Olot, que utilitzaven en una obra de creació pròpia. La música anava a càrrec dels tambors del grup colombià. En arribar, primer es va fer una exhibició d'un dels balls del Stick Dance; en segon lloc, es van fer diferents exercicis sorgits dels tallers de cos i moviment; en tercer lloc, els quatre grups sorgits del taller d'Imatge i Estètica de l'Oprimat, es van situar a cada punta de la plaça per a fer la màquina del temps que representava l'Europa del moviment treballada als tallers: darrera de cada màquina, dues persones enlairaven les pancartes creades col·lectivament, que mostraven unes visions molt particulars de la Unió Europea. En aquest moment de la mostra, els grups van fer participar el públic que ho estava observant. Per últim, es va fer un exercici relacionat amb el taller del Teatro de los Sentidos per fer arribar la gratitud a tots els col·laboradors que estava recolzant aquell projecte. L'exhibició, però, no va finalitzar en aquell moment, perquè el grup sencer va començar a ballar al ritme dels tambors llatins i d'altres cultures en una rua fins arribar a l'Espai Jove.

A la tarda de l'últim dia es va celebrar la cloenda del festival que també va ésser presentada pels clowns Sin Telón. La sessió es va iniciar amb la repetició de l'obra del grup alemany al pati de l'Espai Jove. Seguidament tots els participants es van desplaçar fins al vestíbul que hi ha davant de l'Auditori de l'Espai Jove on la Laia Canosa i els seu grup de joves d'Olot van fer una petita performance per presentar l'exposició de la seva obra de teatre *Cròniques de Gea*. Després d'aquesta exposició, tots els assistents van entrar a l'Auditori per veure de nou l'obra del grup colombià. En aquesta ocasió, com que hi havia públic que no l'havia vista també, es va respirar de nou un ambient de solidaritat amb aquest grup.

Després de la part teatral de la cloenda, va començar la nit de concerts: primer, va actuar el grup de hip hop Gota Doble, dos germans bessons d'Equador que viuen a Cornellà de Llobregat i que esperen transmetre el missatge d'esperança als joves; en segon lloc, va actuar el grup de Murga Ché, una banda musical de mestissatge que va fer explotar en entusiasme i alegria a tot el públic fins ben entrada la mitjanit.

El festival va gaudir del suport del CJB de l'Ajuntament de Barcelona, l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, l'Ajuntament de Girona i també hi va col·laborar la Fundació la Roda. Cal destacar que el festival Sin Telón 2009 va rebre el suport de diverses cases *okupades* que es van oferir, sobre tot, com a seus per a les festes de recaptació de fons. Val a dir que els centre cívics sorgits del moviment *okupa* s'ha interessat pel Teatre de l'Oprimat creant grups o cedint els espais per a assajar entre d'altres perquè creuen que és útil per fer denúncia social i la revolució. Un exemple d'aquest fet és el grup sorgit al Centre Social Okupat La Impremta de Terrassa que durant el 2006 va ser desallotjat.

D'altra banda, no hem d'oblidar que diverses entitats de la Plataforma també pertanyen a altres xarxes, com per exemple Artibarrí i la Xarxagoga. Les entitats que pertanyen a Artibarrí són Pa'tothom, Artixoc, TRANSformas, L'Aranya Creació i Impacta Teatre. Artibarrí és una associació d'entitats que tenen en comú crear projectes educatius i artístics per a treballar amb la comunitat. Artibarrí organitza unes jornades que serveixen principalment per

reunir les entitats integrants i donar a conèixer els seus projectes sempre emmarcades dins d'una temàtica en concret. I de la Xarxagoga, les entitats integrants són Pa'tothom, Artixoc i TRANSformas. Xarxagoga és una xarxa internacional que reuneix entitats que treballen amb joves a través de l'art per a evitar la seva exclusió social. La Xarxagoga té membres a França, Espanya, Argentina, Brasil, Xile, Colòmbia, Perú i Nicaragua. A Barcelona i a Argentina s'han fet unes trobades internacionals de la xarxa per intercanviar experiències. La propera cita serà al desembre de 2009 a Cali, Colòmbia, per invitació del Orlando Cajamarca, director del Teatro Esquina Latina de Cali.

Després d'aquest recorregut històric, dictaminem que aquest capítol està omplint un buit important dins de la investigació universitària sobre el Teatre de l'Oprimit, encara que val a dir que és la UAB la universitat que més s'ha interessat en difondre la metodologia boaliana. Com ja hem comentat en la introducció, la prova més visible d'això és que diversos alumnes del màster en Cultura de Pau han fet la formació de Teatre Social a Pa'tothom i com projecte final de màster, la majoria ha realitzat estudis investigadors sobre la relació entre la resolució dels conflictes i el Teatre de l'Oprimit. Pa'tothom i TRANSformas han estat entitats claus a l'hora de fer la recerca, però mai no se n'ha fet una investigació profunda, ni sobre la seva història i els seus projectes.

En canvi, la Universitat de Barcelona, en comparació a la UAB i a la Ramon Llull, no han donat tanta importància al paper del Teatre de l'Oprimit, encara que això no vol dir que mai no li hagin dedicat algun acte. Per exemple, el TO va tenir el seu lloc dins les jornades anuals del postgrau d'Educació Emocional, que té el suport d'un grup d'investigació de la Facultat de Psicologia de la UB. D'altra banda, els plans d'estudi d'Educació Social d'algunes universitats catalanes, entre les quals es troba la UB, ja contemplen el TO com a contingut curricular. Per contra, en els ambients universitaris s'ha donat més importància al teatre terapèutic on ja consta com a contingut curricular en diversos màsters d'Art Teràpia i de Cochin destinats, sobre tot, a professionals de l'educació i la sanitat.

Un fet molt destacable en relació a la investigació sobre el Teatre de l'Oprimit és que fins i tot ha estat objecte d'estudi en alguns treballs de recerca de batxillerat. L'exemple més significatiu és l'estudi "Els efectes del Teatre de l'Oprimit: Projecte de creació d'una peça de Teatre Fòrum" de Marta Moya Casanovas, alumna de l'Escola Pia de Terrassa que ha merescut una menció especial del IV Premi Recerca per a la Pau al juny de 2009, atorgat anualment per la Universitat de Barcelona.

En canvi, la tendència comença a canviar perquè comptem amb un treball que pot modificar la percepció que té la societat sobre el significat de fer teatre i altres arts dins la comunitat. Es tracta del llibre *Processos creatius transformadors*, escrit per Marta Ricart i Enric Saurí, que parla sobre com podem incidir en la comunitat juvenil per aconseguir una transformació social que millori el futur dels seus habitants. Aquesta obra s'ha publicat al juny 2009 després de molts anys d'una recerca prèvia, "Art i desenvolupament comunitari", en la qual els autors exploren aquest àmbit específic: creació artística, joves i desenvolupament comunitari, a través de l'anàlisi d'una quarantena de projectes repartits per la geografia catalana. Aquest llibre va ésser finançat per la Fundació Jaume Bofill, amb la col·laboració d'Artibarrí.

Amb tot aquest recorregut del TO a Catalunya, ens adonem que la seva màxima expansió s'ha donat a la província de Barcelona, en segon lloc a Girona i que a les províncies de Tarragona i Lleida no s'han desenvolupat gaires accions que formin part del moviment boalià, tot i que alguns grups de Barcelona s'encarreguen de multiplicar-lo a través de curssets del TO o de projectes diversos en col·laboració amb entitats ubicades a les capitals de província.

Hem comprovat que el teatre social entès com a la primera accepció comença a tenir una forta presència als escenaris catalans perquè hi ha molts artistes de l'*star-system* català que volen canviar la seva filosofia de fer teatre i sembla que aquests professionals vulguin crear

un moviment alternatiu a tots els grups que fan Teatre Social, com si fos una manera de dir que ells també estan preocupats per la societat que els envolta: fer més teatre d'idees. Alguns professionals de l'educació social, la psicologia o l'ensenyament, en descobrir el TO, han començat a donar un rerefons polític a la seva feina, però degut a la seva manca de formació teatral completa, alguns actors professionals poden opinar que aquests educadors, psicòlegs o terapeutes no fan teatre. Potser aquesta actitud, es deu a una mena de temor: que si aquests professionals reben un especial reconeixement del públic, pot semblar que el teatre social tingui un valor afegit en contraposició al teatre convencional que el fa més lloable.

Malgrat el moviment del Teatre Social, representat intensament per totes les entitats que fan Teatre de l'Oprimat com a eina de revolució social i política avui dia, aquest és bastant ignorat pels mitjans de comunicació, però també per les grans institucions de teatre professional. Un exemple clar és tenim quan la Fundació Romea va encarregar la lectura del missatge de Boal a un actor famós i després, els mitjans de comunicació, a l'hora de donar la notícia, no van fer cap esment al moviment del TO a Catalunya i, en canvi, l'única cosa que es va remarcar de l'acte va ésser que es criticués la falta de teatre musical en català. D'altra banda, un altre exemple d'indiferència molt clara per part dels mitjans de comunicació públics de Catalunya és el fet que el programa *Estrena't* que s'ha programat durant el juliol de 2009 a TV3 no tingués en compte cap grup de Teatre Social català i, en canvi, sí que hi apareguessin altres arts escèniques minoritàries com l'òpera, la màgia o el circ, o fins i tot el món de les models. De tots els protagonistes que formen aquest programa, no hi ha cap artista pedagog o actor de Teatre Social a qui s'ha fet un seguiment i això, que comptem amb una trentena d'entitats catalanes que fan Teatre Social en totes les seves accepcions.

Per tant, podem deduir que el Teatre de l'Oprimat a Catalunya, tant minoritari com altres arts escèniques com el circ, continua sent un art desconegut pel públic general i sembla estar a l'ombra del teatre professional i que només aquest pugui rebre aplaudiments. Potser a partir del festival SinTelón 2009 i de la creació i la futura consolidació de les Plataformes de Teatre Social i Teatre de l'Oprimat catalanes, aquesta tendència canviï amb l'esperança d'aconseguir més respecte per part de la resta de professionals del teatre.

APARICIÓ D'ENTITATS, GRUPS I ESDEVENIMENTS RELACIONATS AMB EL TEATRE SOCIAL I EL TEATRE DE L'OPRIMIT

Quadre 2. Resum cronològic des de la Transició fins a l'actualitat

1977	- Augusto Boal visita Catalunya per primera vegada i presenta l'obra <i>Barraca conta Tiradentes</i> del grup A Barraca de Lisboa en el Festival Internacional de Teatre de Sitges, gràcies a la invitació de Ricard Salvat.
1978	- Augusto Boal amb A Barraca participa de nou al Festival Internacional de Teatre de Sitges amb l'obra <i>Zé do Telhado</i> de Helder Costa - Ricard Salvat organitza la primera conferència de Augusto Boal sobre el Teatre de l'Oprimat a Espanya a l'Escola d'Estudis Artístics de L'Hospitalet de Llobregat.
1982	- Augusto Boal imparteix un seminari a la Universitat Menéndez Pelayo de Santander.
1985	- Maig: Émile Copfermann fa una ponència titulada <i>El Teatre de l'Oprimat com a resposta a la colonització cultural</i> en el Congrés Internacional de Teatre de Catalunya organitzat per l'Institut del Teatre. Copfermann llegeix el text titulat <i>Teatre de l'Oprimat. L'arsenal teòric</i> que Augusto Boal prepara per al congrés anteriorment citat, al qual no va poder assistir.
1990	- El professor Feliciano Castillo de la Facultat de Pedagogia de la Universitat de Barcelona funda el centre CREI-Sants i la companyia de teatre BCN Doble en forma part. - Carmen Ruiz funda el grup ARIADNA...HIP!, que després s'anomenarà Baula de bauxa, sorgit d'una escola d'educació especial.
1991	- Fundació de l'entitat tarragonina Katalitza!
1993	- Fundació de l'entitat RAI (Recursos d'Animació Intercultural) a Barcelona
1994	- Naixement de la companyia L'Udol Teatre al Montsià.
1995	- Neix el grup teatral Frec a Frec dins de l'Associació Cultural de Granollers.
1997	- L'Institut del Teatre concedeix a Augusto Boal el Premi d'Honor en la categoria d'Art Dramàtic. - Creació del Grup de Teatre Social a la Fundació Femarec de Barcelona. - Aparició de la companyia Pallassos Perill@ssos, que després seria Ecolúdic.
1998	- Creació del postgrau Teatre social i intervenció socioeducativa per part de Georges Laferrière i Josep Maria Font, que s'imparteix a l'Escola Universitària de Treball i Educació Social de la Fundació Pere Tarrés de la Universitat Ramon Llull. - Fundació de l'organització Artixoc a Barcelona.
1999	- Creació de l'entitat de clowns d'hospital Pallapupas a Barcelona.
2000	- Segona edició del postgrau Teatre social i intervenció socioeducativa a Tiana, com a residencial. - Aparició de l'organització Forn de Teatre Pa'tothom a Barcelona
2001	- Joan Abellan llança el llibre <i>Boal conta Boal</i> publicat per l'Institut del Teatre motivat pel Premi d'Honor concedit a Augusto Boal. - Creació del col·lectiu D'Aigua, teatre ciutadà a Barcelona. - Fundació de Lluna, Teatre i educació a Barcelona. - Fundació de Pla.tea Social a càrrec de Marc Martínez i Fortià Vinyas . - Creació de Teatracció pels professors d'Estudis de Teatre Àngel Bonora i Bertó Tóvías a Barcelona. - Creació de l'entitat La Jarra Azul a Barcelona. - I Encuentro de Mujeres en Escena: Margaritas a Barcelona.
2002	- Augusto Boal visita l'Institut del Teatre per recollir el Premi d'Honor: es fa la presentació el llibre <i>Boal conta Boal</i> , imparteix un seminari i una <i>master class</i> . - Presentació del llibre <i>Juegos para actores y no actores</i> (Alba Editorial) d'Augusto Boal a l'Institut del teatre. - Aparició de l'entitat Teatroycompromiso. - Desembre: I Encuentro Internacional Adesalambrar organitzat per Teatroycompromiso.
2003	- Tercera edició del postgrau Teatre social i intervenció socioeducativa, intensiu. - Neix la Fundació La Roda que té els seus orígens en l'associació teatral La Roda nascuda al 1977. - La Lluna, Teatre i educació cessa la seva activitat.

	<ul style="list-style-type: none"> - Creació de l'associació Mujeres en Escena a Barcelona. - Organització de les jornades de debat "Joves, teatre i cultures. Pràctiques teatrals en entorns educatius" entre el 21 i el 23 de novembre de 2003. Granollers. - L'actor, exalumne de Boal, Andreu Carandell, imparteix un curs de Teatre de l'Oprimat a Barcelona i forma un grup de teatre boalià. - 1r Festival d'Art Social, FARTS, a Santa Coloma de Gramanet. - Naixement d'Artibarrí.
2004	<ul style="list-style-type: none"> - Abril: I Trobada Internacional de Teatre i Educació organitzada pel Forn de Teatre Pa'tothom que compta amb la visita de Julián Boal⁹⁷. - Juny: Julián Boal, substituint el seu pare, imparteix un curs sobre Teatre Fòrum a l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, AADPC. - Aparició de l'entitat Artescena Social amb seu a Cardedeu. - Publicació de <i>El arco iris del deseo</i> d'Augusto Boal per Alba Editorial. - 2n Festival d'Art Social, FARTS, a Santa Coloma de Gramanet. - Fundació de la Xarxagoga a Barcelona, com a seu europea.
2005	<ul style="list-style-type: none"> - Gener: II Encuentro Internacional Adesalambrar organitzat per Teatroycompromiso. - Creació de l'associació La Nave Va a Mataró, que existia com a grup teatral des de 1999. - Quarta edició del postgrau Teatre social i intervenció socioeducativa, intensiu. - Participació del grup Turruquena d'Andreu Carandell a la <i>Mostra de Criação Artística Catalã</i> a São Paulo i col·laboració amb el grup brasiler de Teatre de l'Oprimat <i>Primeiro Comando Teatral</i> amb l'obra <i>Brossa em cata preta</i>. - Creació de l'entitat TRANSformas a Barcelona. - Juliol: 1eras Jornadas Internacionales de la Xarxa Grogga a Barcelona. - Abril: II Trobada Internacional de Teatre i Educació de Pa'tothom. - Octubre: Jornades de Teatre i Dansa com Intervenció Social a l'Institut del Teatre. - Octubre: Primeres Jornades de Desenvolupament Cultural Comunitari (DCC) a Granollers. - Desembre: Organització de les Jornades de Teatre Social a l'Espai Escènic TÍSNER al Centre Cívic Cotxeres Borrell de Barcelona. - Aparició de La PePa, Plataforma per l'Expressió i Promoció d'Alternatives.
2006	<ul style="list-style-type: none"> - Gener: III Encuentro Internacional Adesalambrar organitzat per Teatroycompromiso. - Gener: Neix el grup La Terra Teatre - Febrer: Segones Jornades de Desenvolupament Cultural Comunitari (DCC) a Granollers. - Març: Terceres Jornades de Desenvolupament Cultural Comunitari (DCC) a Granollers. - Maig: Creació d'Impacta Teatre a Barcelona. - Aparició del GTO Teatraviesas a Barcelona. - Aparició de l'entitat DCC, Artivisme i comunitat - Aparició de Viuda de la Tierra. - Creació del departament de teatre socioeducatiu a l'escola teatral el Galliner de Girona i aparició del grup Kilalia sorgit a partir d'un curs de teatre social organitzat per aquest departament. - Laia Canosa crea una Cooperativa, encarregada de transformar la casa rural Mas Franch, situada a Sant Feliu de Pallerols, en un espai on el teatre social gironí es pugui difondre. - Teatre x identitat, primer cicle del projecte catalano-argentiní.
2007	<ul style="list-style-type: none"> - D'Aigua, teatre ciutadà, cessa la seva activitat. - Febrer: I Mostra d'Art Social de Mataró. - Abril-Juny: Vacaries – cicles de xerrades Teatre Social i Educació per la Pau organitzades a Barcelona pel Servei Civil Internacional de Catalunya. - Juliol: Primer Stage de Teatre Social de la mà de La Nave Va, desenvolupat a Sant Salvador de Bianya a La Garrotxa. - Primer Festival Juvenil de Teatre dels Oprimits i les Oprimides a Barcelona sota la direcció de Teatraviesas. - LaborActori comença un nou projecte dirigit per Laia Canosa dedicat als joves a partir del teatre social durant el curs 2007-08.

⁹⁷ Julián Boal ja havia ofert un curs d'introducció de Teatre de l'Oprimat al festival zemos98_6 de Sevilla setmanes abans.

	<ul style="list-style-type: none"> - Posada en marxa de l'associació Espai Marabal - III Trobada Internacional de Teatre i Educació organitzada per Pa'tothom.
2008	<ul style="list-style-type: none"> - Març: II Mostra d'Art Social de Mataró. - I Trobada de teatre Social per a joves a Barcelona, sota la direcció d'Impacta Teatre. - Aparició del grup de Teatre de l'Oprimit El Grito a Barcelona amb seu també, a Argentina. - Abril: IV Trobada Internacional de Teatre i Educació de Pa'tothom, dedicada al teatre sociopolític llatinoamericà. - Juny: Gira del grup Jana Sanskriti a Catalunya organitzat per El Grito amb el recolzament d'altres entitats del TO. - Segon Festival Juvenil de Teatre dels Oprimits i les Oprimides a Barcelona. - Aparició de l'entitat L'aranya creació a Barcelona. - Aparició de la Companyia Banyolina dirigida per la psicòloga Clàudia Cedó a Banyoles. - Octubre: Celebració del Congrés Scanner: recerca i creació en les arts escèniques a l'Institut del Teatre. - El TO està present al Festival de Cinema Social de Banyoles celebrat del 21 al 23 de novembre, on va participar la Companyia Banyolina. - Primeres Jornades de Creativitat i Conflicte de l'Escola Cultura de Pau de la UAB. - Naixement de la Plataforma de Teatre Social i de l'Oprimit.
2009	<ul style="list-style-type: none"> - Abril: 3r Festival d'Art Social, FARTS, a Santa Coloma de Gramanet. - Divisió de la Plataforma de Teatre Social i TO. - II Trobada de teatre Social per a joves a Barcelona, sota la direcció d'Impacta Teatre. - Aparició del grup Aturolo a Barcelona. - Aparició del grup Revolart a Barcelona. - Aparició del grup MAS (Movimiento de Arte Social) a Barcelona - Aparició del CTO de Granollers - Homenatge a Boal a Barcelona de la mà de la Plataforma de Teatre Social i TO. - Esperanzah! World Music Festival, celebrat al Parc Nou de El Prat del Llobregat - "Els efectes del Teatre de l'Oprimit: Projecte de creació d'una peça de Teatre Fòrum" de Marta Moya Casanovas, alumna de batxillerat de Terrassa, rep una menció especial del IV Premi Recerca per a la Pau. - Publicació de Teatro del Oprimido de Boal, per Alba Editorial. - I Festival europeu de propostes artístiques realitzades a la presó a Barcelona. - SIN TELÓN 2009 I Festival Internacional Juvenil de Teatre Social i Teatre de les Oprimides a Barcelona i Girona.

Quadre d'elaboració pròpia.

3. PA'TOTHOM

3.1 HISTÒRIA

3.1.1. Fundació i inauguració

El 1999 els germans Forcadas van comprar un local al casc antic de Barcelona que anteriorment havia estat un forn de pa al barri del Raval situat al carrer Lluna, 5 on es va instaurar l'entitat Pa'tothom. Inicialment el nom de l'agrupació era Associació Teatral Pa'tothom. La inauguració no oficial va tenir lloc el 16 de març del 2000 i es va fer una conferència a càrrec del Sr. Jordi Forcadas, tot aprofitant la seva estada a Barcelona. El progenitor dels germans Forcadas, que ha estat un important enginyer emigrat a Colòmbia durant el franquisme, va posar èmfasi en la riquesa que l'associació podia tenir, ja que obtenia tant els valors de la cultura llatinoamericana i com els de la catalana.

El concepte va ser concebut pels germans Forcadas: Montse Forcadas, matemàtica de professió, i Jordi Forcadas, que en aquells moments era estudiant de Dramatúrgia i Direcció Escènica a l'Institut de Teatre. L'equip inicial en el moment de la fundació de Pa'tothom tenia com a nucli als germans Forcadas acompanyats de les següents persones: Laura Fernández, professora de l'Institut del Teatre d'origen cubà, Reina Sánchez, actriu colombiana, i Anna Caubet, actriu catalana que va formar part de Pa'tothom fins l'any 2006. Paral·lelament a la configuració de l'equip, a l'abril del 2000 van començar les obres de rehabilitació del local.

La intenció del projecte era fer cursos de teatre oberts i accessibles a tothom: pobres i rics. La primera publicitat de les classes va sortir a la llum el 15 d'octubre del 2000 i les classes van començar oficialment el 4 de novembre del 2000 moment en el qual l'oferta formativa era d'onze cursos.

3.1.2. Períodes històrics i artístics: entre l'escola i els projectes socials

Primera etapa 2000-2002

A finals del 2000 l'escola ja estava oficialment inaugurada i els cursos de teatre de Pa'tothom eren tot un èxit dins del teatre alternatiu que es feia en aquells moments a Barcelona. La segona publicitat important data del 18 de desembre del 2000 per donar a conèixer a la ciutat la programació nadalenca i del segon trimestre. La tercera tanda publicitària es va posar en marxa a l'abril aprofitant el tercer trimestre que començava amb molt d'èxit. Els professors que van formar part de l'equip docent del primer any de vida de Pa'tothom van ésser: Penélope Serrano, David Gol, Pep Mogas, Raquel Capdet, Jordi Calvet, Gisela Rodríguez i Mònica Miralles.

Durant el maig de 2001 l'actor Fabrizio Chiodetti de la companyia teatral Philippe Genty va impulsar amb l'ajut de Pa'tothom una trobada pluricultural que tenia la intenció de tractar temes d'interès social on el ciutadà pogués incidir per millorar la seva realitat. El treball del Chiodetti va ser important ja que era el primer intensiu de cos d'una persona amb carisma internacional. Paral·lelament, es van llençar mensualment una programació de contes per adults i conferències que tractaven dels temes que en el moment eren candents com ara el moviment okupa, les sectes, els conflictes bèl·lics, entre d'altres. Aquesta programació no va

tenir gaire convocatòria, motiu pel qual no es van tornar a organitzar conferències amb tanta freqüència.

Després d'aquest primer curs lectiu, Pa'tothom va desenvolupar la seva primera acció social i reivindicativa que es va efectuar el 24 de juny de 2001. Aquesta acció es basà en fer un judici que comptava amb un tribunal popular contra el Banc Mundial. Aquesta acció va estar recolzada per ERC, però Pa'tothom va deixar clar que això no significava que fossin de cap partit polític.

Durant el curs 2001-02 l'equip directiu es redueix a causa de la defunció de Laura Fernández i la marxa de la Reina Sánchez a Colòmbia. En aquest curs es va crear la primera formació actoral integral tot complementant l'estructura de classes lliures. En un futur es volia oferir una titulació adient a l'alumne que li permetés trobar feina. Aquesta formació en un principi es feia durant tres tardes a la setmana i comptava amb la classe d'improvisació a càrrec de Jordi Forcadas, les classes d'expressió corporal sota la direcció de Penélope Serrano i, per últim, un taller obert que també dirigiria Jordi Forcadas. Aquell mateix any, Anna Caubet va començar a donar classes al Centre Cívic de les Drassanes, tasca que va durar fins al curs 2005-06. Durant les festes de la Mercè de 2001, Pa'tothom va crear un espectacle de comèdia de l'art titulat *Pas-a-port* sota la direcció de Montse Moreno i Raquel Capdet.

Durant el curs 2001-02 la principal intenció de Pa'tothom va ésser donar a conèixer un teatre de denúncia i, per aquest motiu, el maig de 2002 es va publicar un article sobre Pa'tothom a la revista *Nova Ciutat Vella* que tenia com a títol *Ningú no es sent marginat econòmicament fent teatre*⁹⁸. Sota aquest títol l'articulista va escriure "un antic forn de pa esdevé una escola de teatre de denúncia i d'integració". Durant aquest curs també es va posar en marxa un cicle d'exposicions gratuïtes al públic. L'entrada del local de Pa'tothom serveix com a sala perquè pintors, dibuixants, artistes multimèdia i fotògrafs puguin exposar les seves obres sense haver de pagar a l'entitat.

El setembre de 2002 Pa'tothom fa un curset de teatre a Girona que va donar a conèixer un altre tipus de teatre en una ciutat que fins aleshores només comptava amb l'experiència de l'escola El Galliner. El novembre de 2002 va ser estrenada l'obra *La orgía* de Enrique Buenaventura, director i creador colombià del teatre de creació col·lectiva, tècnica que més endavant portaria Pa'tothom a Barcelona a través de les Trobades Internacionals, a la Mostra d'Arts Escèniques Bon Pastor.

Durant el curs 2002-03, Pa'tothom va començar a aplicar la metodologia del Teatre de l'Oprimat amb grups del barri del Bon Pastor. Jordi Forcadas ja havia tingut una experiència semblant amb adolescents del Raval al juliol de 2002. Però va ésser realment al febrer de 2002 quan Jordi Forcadas i Anna Caubet van descobrir les veritables eines que oferia el Teatre de l'Oprimat a partir de la seva presència al curs que va impartir Augusto Boal a l'Institut de Teatre com a creador del Teatre de l'Oprimat. A partir d'aquest moment l'equip directiu de Pa'tothom posà més èmfasi en la implementació d'aquesta nova tècnica teatral dins de la seva tasca. Tot reforçant la visió sociopolítica que converteix el teatre, que es fa dins d'una comunitat, en una eina de poder cap a la transformació social necessària.

Segona etapa 2002-2006

A partir del curs 2002-03 i fins al 2006 l'equip directiu es constitueix només pels germans Forcadas i l'Anna Caubet.

Durant aquest curs, es va fer l'obra *Un dia d'estiu* del polonès Mrozek a càrrec del grup del Forn de teatre i es va presentar a la Sala Raval. També es va muntar *Valleinclaneando* amb fragments de l'obra de Valle Inclán que es va presentar dins del programa de Elravaléstatre

⁹⁸ Article a Nova Ciutat Vella. *Ningú no es sent marginat econòmicament fent teatre*. Maig 2002.

a càrrec del grup Claro de Luna conformat per alumnes de l'entitat. Una altra obra que es va muntar va ser el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Ramón del Valle Inclán i es participa per primera vegada als *Rencontres du Jeune Théâtre Européen* organitzats pel CREARC (Grenoble, França). L'Escola d'Estiu de 2003 de l'agrupació d'Attac-Catalunya va proposar a Jordi Forcadas realitzar un taller del Teatre de l'Oprimít. Aquest va ésser el primer seminari especialitzat en les tècniques de Boal per a formadors que va impartir Forcadas. Es tornaria a fer el 2004.

Durant el curs 2003-04 es va néixer el projecte *Drama Way*, un treball sobre el teatre dins de col·lectius joves en exclusió social dut a terme per entitats d'Estònia, Finlàndia, Portugal i Espanya.

Va ésser a l'abril de 2004 quan aprofitant la setmana del *Drama Way* a Espanya, Pa'tothom va organitzar la I Trobada Internacional de Teatre i Educació que, com veurem després, va suposar un pas important per al teatre social a Catalunya.

En aquesta trobada Pa'tothom va aconseguir que Julián Boal, fill d'Augusto Boal, resident a París, impartís un taller d'iniciació al Teatre de l'Oprimít. La magnitud d'aquest esdeveniment va fer que TV3 s'interessés per la trobada i hi dedicqués un espai al telenotícies, cosa que mai més no ha tornat succeir.

La I Trobada va suposar una gran revolució a la ciutat, sobretot dins de les entitats educatives i les que feien teatre en col·lectius socials amb risc. Una de les conseqüències de l'èxit d'aquesta trobada va ésser que durant el curs 2004-05 es fes el primer curs de Teatre d'intervenció social que ofería quatre hores setmanals de classe. Aquest curs estava pensat per a professionals que treballaven amb aquests col·lectius i no pas per a persones que volien ser actors professionals. Els alumnes rebien formació de totes les tècniques del Teatre de l'Oprimít, dels pretextos dramàtics d'Allan Owens, tècniques de teatre polític, èpic, etc. Durant el període 2004-06 aquesta formació només tenia un nivell però era complementària amb la formació d'actors, ja que era possible combinar aquestes dues formacions diàriament en torns de matí o tarda de 3 hores.

A part, Pa'tothom continuava desenvolupant projectes socials que no tenien relació directa amb la formació que donaven a l'escola o amb les exposicions que feien. Durant el 2005, l'impacte del Teatre de l'Oprimít era molt palpable i per això la segona trobada va tenir molt més ressò que la primera.

Altrament, durant aquest curs les desavinences ideològiques dins de l'equip directiu eren importants, fet que va provocar que els germans Forcadas li proposessin a l'Anna Caubet separar-se. El maig del 2006, Caubet conjuntament amb alguns ex-alumnes de Pa'tothom van començar una nova aventura de teatre social amb la creació de l'associació Impacta Teatre, tal i com el lector ja deu saber.

En aquesta etapa, s'havien produït canvis envers la qualitat dels serveis i de cara al setembre de 2006 els projectes ja començats es van enfocar des d'un altre punt de vista: s'havien iniciat la major part dels projectes d'intervenció social que es van consolidar fins a arribar a l'actualitat i que donen un segell propi a la feina feta per Pa'tothom. Alguns d'aquests projectes són els següents:

- AMPA Miquel Tarradell. Funcions de teatre participatiu per als pares.
- IES Miquel Tarradell i IES Milà i Fontanals: tallers de teatre social, durant tot el període escolar, amb els alumnes. Beneficiaris: una mitja de 30 joves per curs escolar.
- CEIP Bernat de Boïl: Sessions setmanals i mensuals de Teatre Fòrum per l'AMPA. Beneficiaris: 20 nens per curs d'uns 10 anys.
- Casal dels Infants del Raval: Tallers de teatre social, amb joves entre 16 i 20 anys. Beneficiaris: una mitja de 20 joves per curs escolar.

- Teatre a Centres penitenciaris de Catalunya.
- Projecte Shirine. Taller per a joves del Barri del Raval nascut arran del *Drama Way*.
- Representacions pel IMEB, per a pares o professors.

Tercera etapa 2006-2009

A partir de la separació de l'equip directiu, comença la darrera etapa de Pa'tothom que ha significat una veritable remodelació cap a un teatre d'esquerres compromès amb el ciutadà que pateix amb la intenció d'ajudar a millorar la seva realitat. Els plans d'estudis també es reformen radicalment, comencen a desaparèixer cursos que no aporten res a la visió sociopolítica del centre com, per exemple, el tai-xí, el cant o el circ.

Durant el curs 2006-08 es comença a donar el fenomen de proliferació de grups que treballen amb tècniques de teatre social i de l'Oprimit, començant per Impacta teatre que està fundat per l'Anna Caubet. Als anys següents, alumnes del teatre d'intervenció social de Pa'tothom també comencen a organitzar-se per fer els seus propis projectes i sorgeixen col·lectius com per exemple Teatraviesas o El Grito, descrits al capítol anterior.

El fet de plantejar-ne una reestructuració interna, que es va iniciar a principis del 2006, va tenir com a resultat, entre d'altres, la decisió que la III Trobada no es realitzaria, esdeveniment que tothom de l'àmbit del teatre social estava esperant, i es va decidir aplaçar-la al 2007.

En el moment d'aquesta reestructuració, els germans Forcadas es van plantejar obrir l'equip directiu a altres persones i van trobar a professionals que volien apostar pel seu projecte i que compartien ideals més propers, així com maneres de veure el teatre dins de la intervenció social.

Durant aquest curs, al març de 2006, es va realitzar un projecte que es va materialitzar en l'obra de teatre *Vacío*, en què s'explicava la vida de tres parelles i on es feia èmfasis en la migració a través d'un paral·lelisme entre el fenomen viscut a Catalunya els anys 60 i el que es viu avui dia, tot qüestionant el concepte d'*immigració* que s'ha convertit en el pilar que impulsa una de les desigualtats més injustes que desgraciadament es viuen com un fet natural. Aquesta obra va ser co-dirigida entre Jordi Forcadas i Juan Miguel Portal, vicepresident de l'Associació Els Altres Andalusos. En aquesta ocasió, Portal va explicar per primer cop la seva teoria del "Component Cultural" a Jordi Forcadas i com li va interessar molt, va convidar Portal perquè formés part de l'equip directiu de l'entitat. Portal va ajudar a redefinir la nova línia filosòfica de Pa'tothom: es va decidir canviar el nom de l'entitat i modificar els estatuts. L'Associació Teatral Pa'tothom es va passar a dir Forn de teatre Pa'tothom.

En l'entrevista feta Montse Forcadas, comenta el discurs de Portal, els seus coneixements i com la vessant sociològica de Portal canvia la visió de l'alumnat:

"És una gran aportació. Hem incorporat conceptes que planteja. Pa'tothom té una gran avantatge sobre altres associacions. N'hi ha que s'han creat per fer diners, per poder facturar o d'altres motius sense importància. Però Pa'tothom ens ho vam creure des del principi. Creiem en el que fem i el perquè ho fem i això es una avantatge. Així, el 2006, quan fem tot aquest replantejament estructural, les idees de Portal li donen molta més força a la nostra tasca i el punt de vista d'un teòric com el Miguel dona un enriquiment enorme. A més, en contrapartida, ell es troba còmode a nostra entitat, ja que no és una persona 'políticament correcte' i aquí està en un lloc on no el limitem, ni el moderem, ni el tallem."⁹⁹

Juntament als germans Forcadas i Portal, es van unir dos pedagogs teatrals colombians: la Luz Marina Gil i William Arunategui, Willo. Gil és llicenciada en Art Dramàtic i en Pedagogia,

⁹⁹ Veure annex 1.

ha participat en aproximadament mig centenar de muntatges teatrals, ja sigui com actriu, directora o co-directora. També ha gestionat i participat en nombrosos projectes sobre els drets humans i l'educació. És experta en kinesia i proximitat. També, fundadora de Mujeres en Escena. Willo és actor, mim, pedagog teatral, animador sociocultural i conta contes. En un llarg recorregut internacional, per Colòmbia, Suïssa i Espanya, s'ha forjat un prestigi treballant en tots els nivells de creació, direcció i muntatge d'obres de teatre, participació a festivals, i com a professor de diverses entitats. Ha col·laborat en diferents projectes com a animador sociocultural amb entitats com Càritas, UNICEF, Missió Ecumènica Suïssa de Projectes Solidaris, Fastenopfer-Suiz, Pan para Todos, etc. Més tard, s'incorpora Mara del Alar per impartir classes de veu i també d'altres professors.

La tercera etapa va anar acompanyada amb una nova publicitat que donava entendre al públic que l'escola tenia l'objectiu de formar actors amb consciència social i disposats a portar endavant projectes com a actors i pedagogs de teatre de intervenció social. Per exemple, l'alumna Faustina Hanglin d'origen argentí va portar endavant un projecte titulat Llengua en moviment per a ensenyar les llengües de Catalunya a estrangers. Amb el projecte, es pretenia fer de la llengua, conjuntament amb el teatre, un vehicle de comunicació per lluitar contra el racisme i a favor de la interculturalitat. Durant un curs Faustina va formar part de l'equip.

Hi va haver altres canvis com ara el lloguer d'espais, els cursos intensius i la concepció i posada en marxa de les beques. Les sales no es llogarien més i sols serien cedides per projectes compromesos socialment. A més, tots els cursos i seminaris que s'impartissin a partir de llavors haurien de tenir aquest rerefons social. Una de les raons que sempre ha diferenciat Pa'tothom és que des del els seus inicis va atorgat beques a aquelles persones que no podien costejar els estudis o altres activitats a l'entitat. El problema va ésser que durant els primers mesos de funcionament, fins i tot es donaven classes gratuïtes amb entrada lliure a tothom, fet que va provocar la poca formalitat dels alumnes. Per aquest motiu es va decidir que es continuarien donant beques, però d'una quantitat més reduïda. Al 2006 aquest aspecte va ser replantejat de nou i es va decidir donar menys beques i estudiar més a fons les peticions per concedir-les només a persones que realment ho necessitaven.

A partir de 2006, es van consolidar els projectes iniciats anteriorment i se'n van iniciar de nous. Els projectes que es van consolidar són els següents:

- Projecte Eureka. Centres penitenciaris de Catalunya.
- Projecte Shirine. Per tercer any consecutiu. D'aquest projecte surt *Medi ambient*, obra de creació col·lectiva sobre el tema de les bandes juvenils realitzada amb 15 joves de diferents barris de Barcelona.
- Projecte d'Educació en Valors de l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona. IMEB. Durant l'any 2005, Pa'tothom comença la col·laboració en aquest projecte on escenifica alguns dels conflictes més corrents a l'escola i a la família, amb dos experts de l'institut s'analitzen les possibles solucions. Hi ha 7 representacions durant aquest any en diverses escoles de Barcelona. Entre altres es representa *Com saber dir no*, que s'ha representat 45 vegades des deleshores, encara té demanda i va ser anomenada al programa La nit al dia.
- Projecte de tallers de teatre amb els pares i alumnes de CEIP Bernat de Boïl al barri del Bon Pastor.
- Casal d'Infants del Raval.

I els projectes iniciats, entre d'altres, en aquesta darrera etapa són:

- L'obra *Amina busca feina*.
- Tallers amb disminuïts psíquics de l'escola Viver de Sant Feliu.
- Taller amb l'associació Àmbit amb drogodependents i malalts de la SIDA.
- Fundació Desenvolupament Comunitari: en el projecte Rosella o Mudawana que es el nom del nou codi de família al Marroc.
- Obres de teatre per la FAPAC, projecte Escola de pares.

Després de l'estiu de 2009, Pa'tothom inicia una nova etapa amb canvis dins de l'equip directiu, amb nous cursos, professors i, fins i tot, amb una web renovada, sent tot aquest moviment el principi d'una nova història de l'entitat, que estarà per escriure.

De tots els projectes iniciats en l'etapa 2006-2009, *Amina busca feina* és el màxim exponent socioeducatiu dins de la trajectòria de Pa'tothom perquè representa el Teatre de l'Oprimat en estat pur: una ciutadana oprimida surt a escena acompanyada de la seva família per denunciar la seva situació amb l'objectiu de transformar-la. És per aquest motiu que s'ha escollit aquest projecte com a objecte d'estudi per a aquest treball de recerca.

Després d'aquesta revisió històrica de l'entitat, podem considerar que el Forn de teatre Pa'tothom és un Centre de Teatre de l'Oprimat en tota regla per dues raons: en primer lloc perquè és totalment fidel a la Declaració de Principis del Teatre de l'Oprimat publicada a la web de la ITO i, en segon lloc, perquè el seu funcionament és molt similar al del CTO de Rio de Janeiro i al d'altres d'arreu del món, encara que no comptés amb un grup de teatre estable durant els seus primers anys d'història. Per tot això, queda constància que Pa'tothom és militant i activista del TO i que ha desenvolupat correctament la missió multiplicadora del mètode a Catalunya i a la resta d'Espanya. A partir d'aquest moment, tractarem el Forn de teatre Pa'tothom com un CTO perquè està reconegut com a tal per la ITO, tot i que l'entitat no s'autoanomeni amb aquest nom. D'aquesta manera, cal destacar que, tenint en compte aquestes característiques definitòries del que anomenem CTO, també hauríem d'anomenar d'aquesta manera les entitats boalianes estudiades al capítol anterior com TRANSformas, El Grito, Teatraviesas, Impacte Teatre, DCC Artivisme i Comunitat i L'Aranya Creació, Kilalia, entre altres, tot i que, ara per ara, no totes estan reconegudes per la ITO.

3.2. FUNCIONAMENT DE L'ESCOLA

3.2.1. Un nou model d'ensenyament

El Forn de teatre Pa'tothom és una escola pionera a l'Estat quant a la formació de teatre de caire social. Forcadas i el seu equip han creat un nou model d'ensenyament per dues raons essencials: d'una banda, es formen actors que treballaran majoritàriament en projectes socials i, d'altra banda, es formen pedagogs d'intervenció social a través del teatre que en un futur podrien ser la nova fornada de professionals del teatre social. Amb aquests model de formació, Pa'tothom intenta dignificar els professionals que es dediquen a aquest tipus de teatre.

Pa'tothom organitza la formació de l'actor i la formació de teatre com a intervenció social amb dos nivells i l'escola ofereix la possibilitat d'estudiar les dues formacions simultàniament. Des dels seus inicis, Pa'tothom impartia un tipus de formació teatral convencional, però a partir del *Drama Way* aquest tipus de formació canvia i l'actor que sorgeix de l'escola trenca amb l'estereotip de l'actor convencional que surt d'altres escoles catalanes com poden ser El Timbal o El Col·legi de Teatre, entre d'altres.

Al curs 2004-05, l'equip de Pa'tothom va començar a treballar de manera poc delimitada cap a un nou tipus d'actor, quan va decidir iniciar una nova formació paral·lela del que en l'actualitat s'anomena formació de teatre d'intervenció social. Després de la reestructuració del 2006, amb l'entrada a l'equip de Juan Miguel Portal, Willo i Luz Marina Gil, tot l'equip de

Pa'tothom vol oferir una “educació integral de l'actor”¹⁰⁰ i treballar amb un “actor sensible a la realitat social”¹⁰¹ que desenvolupi a més d'un sentit artístic i estètic una sensibilitat vers les problemàtiques socials. Per això, a l'hora d'informar als alumnes s'adverteix d'aquesta filosofia i se'ls indica que si volen ser actors de televisió i cinema comercials, es formin en una altra escola. Tal com indica Montse Forcadas: “Tu, aquí com a actor, has d'estar preocupat per les mobilitzacions de les prostitutes. Aquest és l'actor que volem.”¹⁰² Amb aquest objectiu, l'escola incentiva que els alumnes cursin les dues formacions (d'interpretació i de teatre social) simultàniament oferint rebaixen en els preus, de manera que en futur els sigui possible oferir una única formació conjunta.

Una de les problemàtiques amb què es troba l'escola en el moment actual és que els alumnes interessats en la formació de teatre com a intervenció social no acostumen a estar interessats amb la formació d'actor i com que solen ser professionals de l'educació, de la sanitat, de treball social, etc. sense estudis actorals, les classes d'aquesta formació sovint han d'incloure continguts bàsics d'interpretació. Tal com reflexiona Montse Forcadas:

“Ve gent d'Educació Social i diu: ‘Com dinamitzo un col·lectiu?’, però sense tenir ni idea de teatre. Ens ve l'actor: ‘Com dinamitzo un col·lectiu?’, però sense tenir coneixements sociològics, sense qüestionar-se què és cultura, què és marginació, etc. Els alumnes han de tenir un plantejament de tots aquests termes institucionalitzats. Aleshores s'arriba fer una formació total. No ens serveix ni un ni l'altre.”¹⁰³

Amb tota aquesta filosofia, l'equip de Pa'tothom que no segueix cap model d'escola que serveixi de referència per als ideals que persegueix, decideix crear els seus propis models de formació per a les dues vessants. Quant a la formació de teatre d'intervenció social, Jordi Forcadas és el membre de l'equip més format en aquest camp. Després de conèixer Boal a l'Institut del Teatre, va tornar-lo a tenir com a mestre a França en un curs més intensiu l'any 2005. La seva formació també compta amb els estudis fets en cursos dirigits per Allan Owens, Jouni Piekari i Ganguly Sanjoy i per tots els professionals que han participat al *Drama Way* i a les Trobades Internacionals de Teatre i Educació que organitza l'entitat com, per exemple, Adrian Jackson. Aquest coneixement tant ampli que té Forcadas fa que el curs de formació de teatre social de l'escola no sigui només de Teatre de l'Oprimat ja que, a més, es donen eines d'altres metodologies. Pa'tothom no accepta el concepte teatre social per anomenar la seva formació específica, perquè entenen que tot el teatre és social. Va escollir el terme “teatre d'intervenció social” després d'haver convidat a Allan Owens a Barcelona perquè consideren que amb aquest terme s'indica que el teatre serveix per intervenir en la societat i transformar-la, és a dir, la definició de la seva concepció es correspon a la tercera accepció de teatre social que hem analitzar en el capítol anterior.

Després de tota aquesta formació i la creació del concepte de teatre d'intervenció social, Forcadas decideix plantejar els estudis reprenent tant Brecht com Boal, complementant les dues teories i no només plantejant similituds, fet que agrada molt a Julián Boal, perquè fins aleshores mai no s'havia estudiat el teatre de l'Oprimat començant per aquestes arrels, tal i com ho va fer Augusto Boal. A partir d'aquest moment, Jordi Forcadas com a jòquer reconegut dins el Teatre de l'Oprimat comença a impartir cursos a altres CTO d'Europa i la resta del món, però en cap moment escull la formació que s'ofereix en aquestes entitats com a referència per al seu centre, sinó que va més enllà, ja que fruit d'una investigació exhaustiva sobre la formació del nou actor que Pa'tothom té en ment, acaba per desenvolupar una tècnica que permet formar el que ell anomena “actor social”.

Forcadas que té formació com a dramaturg i escenògraf s'encarrega, a partir del 2006, de la formació central d'actors i basa el seu treball en una reinvençió de la teoria de Bertolt Brecht amb les aportacions de Boal sense deixar de banda el treball desenvolupat pel mètode

¹⁰⁰ Entrevista a Montse Forcadas. Veure annex 1.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

Stanislavski. Forcadas forma actors perquè siguin rítmics a escena, espontanis, capaços de sintetitzar i de verbalitzar els conflictes. Forcadas creu que a la vida quotidiana fem d'actors: "Cal dir que és un dels grans reptes a la vida, som actors i molts cops ens empassem el conflicte sencer."¹⁰⁴ L'actor social de Forcadas té un ampli coneixement del Teatre de l'Oprimat d'Augusto Boal i interacciona en una societat sent conscient que potser opressor i oprimat alhora. La metodologia de treball que utilitza Forcadas per tractar les problemàtiques socials amb aquests actors és incloure-los en el repartiment de les obres de Teatre Fòrum que es creen a l'escola, és a dir, fer-los participants en obres que lluiten contra l'opressió.

Forcadas també és el director o jòquer de la majoria d'obres que fan els seus alumnes i sempre intenta interferir poc en el procés creatiu perquè no es perdi l'espontaneïtat i originalitat. Treballa com a motivador, animador i comunicador per tal de donar confiança a l'actor. El seu paper de formador actoral amb col·lectius oprimits és pràcticament el mateix, tenint en compte que aquests no seran professionals a diferència dels actors socials que forma.

Amb tot això, la formació de l'actor social es complementa amb la de teatre d'intervenció social que l'equip de Pa'tothom també ha reinventat amb les aportacions de Juan Miguel Portal que queden clars en el seu llibre *Análisis social en el Teatro del Oprimido. Bases para un análisis social en la creación de una obra de teatro foro*¹⁰⁵, publicat el 2009 i presentat oficialment el dia 9 de maig d'aquell mateix any. Casualment aquesta presentació va coincidir amb l'homenatge mundial que es va fer en memòria d'Augusto Boal. L'acte va començar amb una presentació del llibre a càrrec del mateix Portal després que Jordi Forcadas el presentés. Seguidament Adrián Crescini, un col·laborador de Pa'tothom, va llegir el missatge escrit per Augusto Boal per al Dia Mundial del Teatre del 2009 i es va obrir un torn de paraula lliure, però degut a l'emoció del moment ningú no va voler parlar. Després del col·loqui es va fer un brindis a la Sala d'exposicions en honor a Augusto Boal. Aquest llibre reflecteix el material que s'ofereix en la matèria que Portal imparteix als dos nivells de les dues formacions en què es donen unes bases clares per una anàlisi social del TO, sobretot, en la creació d'una obra de Teatre Fòrum.

Portal també està d'acord amb aquest concepte d'actor social creat per Forcadas ja que, per començar, ell considera que és necessària una tècnica actoral sempre que l'actor cregui en allò que està fent. Igual que els altres membres de Pa'tothom, opina que cal formar actors que tinguin una forta consciència sobre el que és la societat i els seus problemes i creu que l'alumnat que trepitja aquesta escola ha de tenir vocació teatral, però sobretot la inquietud d'adquirir una bona eina per actuar per a la intervenció social.

Portal enriqueix el concepte d'actor social a partir de la seva visió del Teatre de l'Oprimat combinada amb la seva investigació sociològica del component cultural que s'aplica per a la creació dels personatges, conjuntament amb una caracterologia i l'ús de l'Anàlisi Transaccional que més endavant veurem. Portal considera que el TO tindrà raó de ser sempre que, durant una representació de Teatre Fòrum, quedin molts clars el conflicte, l'opressor i els mecanismes utilitzats per a exercir aquesta opressió perquè el públic senti la necessitat de buscar possibles solucions per a lluitar contra l'opressió. Després considera que s'ha reflexionat fins a quin punt l'oprimat contribueix a l'opressió. Portal considera que quan es porten endavant projectes de Teatre Fòrum, cal que sigui un procés continu i que després es faci un seguiment per valorar quin impacte ha tingut el projecte en el col·lectiu.

Portal ha utilitzat el Teatre Invisible del TO com a mètode per a la seva investigació com a sociòleg a partir del qual ha creat el seu Teatre Enquesta¹⁰⁶. El Teatre Enquesta de Portal es diferencia del Teatre Invisible perquè "tiene la finalidad de obtener una información sobre

¹⁰⁴ Entrevista a Jordi Forcadas. Veure Annex 1.

¹⁰⁵ Juan Miguel Portal, *Análisis social en el Teatro del Oprimido*. (Barcelona: Pa'tothom, 2009). Capítols 3, 6 i 8.

¹⁰⁶ Encara que Portal ha donat a aquesta tècnica el mateix nom que té la primera gran fase del Teatre de la Escucha de Moisés Mato, també relacionada amb el Teatre Invisible, hem de remarcar que els dos *teatros enquestes* són ben diferents l'un de l'altre per raons idiològiques.

*ciertas temáticas sobre su posterior estudio i la elaboración de un diagnóstico.*¹⁰⁷, és a dir, en què l'anàlisi es centra en una part dels espectadors que serà objecte de la investigació, el Teatre Invisible busca la resposta de tots els espectadors que estan presenciant l'acció. Podem imaginar-nos una acció en què es vol analitzar l'atenció que rep una dona embarassada en un Centre de Salut perquè va de part i no arriba a temps a l'hospital. Si estiguéssim fent Teatre Invisible, ens fixariem més en les reaccions dels altres pacients davant de l'atenció que rep la dona en aquest context, en canvi, segons el Teatre Enquesta de Portal, el personatge de l'embarassada té la missió d'analitzar com és tractada pel personal sanitari del Centre per poder fer un diagnòstic sobre l'atenció al pacient. Amb aquesta tècnica s'aconsegueix que el personal objecte d'estudi no estigui condicionat com passa a l'hora de respondre una enquesta en què tots patim el "síndrome de la mostra"¹⁰⁸.

Portal té molt en compte les seves adaptacions en el TO per treballar amb els actors socials formats sota les directrius de Forcadas, però per a Portal és important tenir en compte que en el TO l'espectador passa a ser actor i és això el que diferencia el TO de qualsevol altre tipus de teatre. Portal considera que "és important que es busqui un llenguatge, és a dir, un codi de símbols d'interpretació fàcil perquè l'espectador pugui fer seu el missatge i adaptar-lo al seu Component Cultural."¹⁰⁹

L'escola vol dignificar els actors que fan teatre social perquè per a l'equip de Portal la idea que els mals actors es dediquin a fer Teatre de l'Oprimit no és correcte, ans al contrari, aquests actors tenen un aspecte afegit: la sensibilitat que els permet creure en un món millor fet que el del seu posar-se al servei de la societat per aconseguir la transformació social.

El model d'ensenyament que ha creat Pa'tothom només s'ha vist continuat des d'un altre punt de vista per l'escola gironina El Galliner, que hem descrit en el capítol anterior. Si analitzem la oferta educativa de les altres escoles de teatre professional de Barcelona ens adonarem que només molt puntualment s'ofereixen alguns cursets intensius d'algun tipus de metodologia de teatre social o en la majoria de casos sobre com l'actor o no actor pot millorar les seves habilitats comunicatives o socials, com passa a l'escola Eòlia, ja esmentada anteriorment. Aquest fet es dona o bé perquè no hi estan interessats o bé perquè Pa'tothom és l'escola de referència quant a aquest tipus de formació. En tot cas, el que s'està produint actualment a Barcelona és un *boom* en la formació de l'actor sota les directrius de la psicologia de la Gestalt, tal com ho demostren l'existència d'escoles com Gestual, Centro Jorge Villalonga, Torrente Experimental, Atrium Gestalt¹¹⁰, entre d'altres. Tanmateix, tot i que aquests dos moviments tenen punts en comú, mai no s'han produït col·laboracions importants entre els seus practicants fins al dia d'avui, encara que Forcadas, durant aquest últim curs, ha inclòs un taller intensiu de dramateràpia a càrrec de Hansen a la formació que ofereix al seu centre.

Si tenim en compte la història de la formació actoral a Catalunya veurem que no hi ha cap escola catalana que hagi treballat mai amb un model d'ensenyament semblant al de Pa'tothom. En tot cas ens hauriem de remuntar als anys seixanta per trobar a Catalunya una experiència que tingui punts ens comú amb la que es desenvolupa a l'associació Pa'tothom. Ens referim a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, EADAG, creada al 1960 per Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, entre d'altres, i que ells van dirigir molt intensament fins a l'any 1978. Aquesta escola ha estat l'objecte d'estudi d'Oriol Puig a la seva tesina doctoral "L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època"¹¹¹ en què considera que l'EADAG va sorgir com una alternativa a l'Institut del Teatre que pel fet de ser públic s'havia de cenyir a les directrius del règim franquista i que pedagògicament havia quedat plantat al 1939¹¹². L'EADAG es va convertir en la primera escola privada de teatre de tot Catalunya que, com

¹⁰⁷ Portal, *Análisis social en el Teatro del Oprimido* Pàg. 166.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Entrevista a Juan Miguel Portal. Vegeu Annex 1.

¹¹⁰ Cal no confondre Atrium Gestalt amb l'escola Atrium, sorgida de la companyia de Ferran Audí, que porta el mateix nom.

¹¹¹ Oriol Puig, "L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2007. Treball de recerca

¹¹² *Ibidem*, p. 4.

hem vist anteriorment, va ser seguida per Estudis Nous i l'Escola d'Estudis Escènics El Timbal.

El seu treball de recerca, Puig enumera els objectius generals de l'AEDAG: “Una escola per als actors, directors i investigadors teatrals del futur, que acabés formant una companyia professional, amb els següents objectius: crear un repertori (a partir de textos clàssics i contemporanis, catalans i estrangers), crear un nou tipus d'actor preparat per interpretar aquest repertori, i trobar un nou llenguatge de posada en escena per al teatre català, el realisme èpic.”¹¹³

En comparació a Pa'tothom, l'escola de Salvat també pretenia crear un actor que a través del realisme èpic de Bertolt Brecht, denunciés la situació d'opressió que es vivia sota el franquisme, idea que relacionem amb el concepte d'actor social de Forcadas. Un altra similitud entre les dues escoles és que tant Salvat com Forcadas són dramaturgs que tenen la intenció de reunir un repertori d'obres per a ser interpretat pels actors que surten de les seves escoles. La gran diferència entre les dues escoles, però, és que Salvat tenia en ment preparar actors professionals i no considerava treballar amb col·lectius populars oprimits. El que realment Salvat pretenia era crear el teatre català del futur amb un aire clarament nacionalista tal com es veu plasmat en la trajectòria de l'escola. Forcadas també està creant un nou actor català en comparació a la resta de l'estat ja que el Teatre de l'Oprimat encara no està prou arrelat fora de Catalunya.

3.2.2. Objectius pedagògics

Els objectius pedagògics i estètics de l'escola Forn de teatre Pa'tothom varien segons el programa de formació que desenvolupa l'alumne, però hi ha uns objectius generals que l'escola vol aconseguir amb tot l'alumnat, sigui quin sigui el programa que desenvolupin:

- Conèixer el propi cos i la pròpia veu i les seves possibilitats expressives.
- Fomentar el sentit crític envers les injustícies socials.
- Formar actors i pedagogs amb una clara consciència social.
- Capacitar l'alumnat per a crear projectes teatrals d'intervenció social.
- Capacitar l'alumnat per a resoldre conflictes mitjançant el teatre.
- Prendre consciència de la necessitat de desenvolupar una activitat crítica, basant-se en fets objectius concrets.
- Donar a conèixer la metodologia del Teatre de l'Oprimat d'Augusto Boal i d'altres autors que treballen el teatre social.

Els objectius del programa de Formació de l'actor són:

- Potenciar la formació d'una “actor social”.
- Treballar els quatre eixos bàsics de la formació de l'actor: Veu, Cos, Interpretació i Teoria social.
- Desenvolupar l'estudi d'un autor que tracta el contingut social a les seves obres i fer una representació d'un text seu.
- Conèixer la metodologia bàsica del TO i d'altres models de teatre social com a actor.
- Enriquir els seus coneixements teòrics realitzant pràctiques teatrals.
- Conèixer les bases teòriques de la dramatúrgia.
- Desenvolupar els coneixements adquirits posant a escena textos de creació col·lectiva entre diversos alumnes.

Els objectius del programa de teatre d'Intervenció social:

- Durant el primer curs són:
 - Introduir a l'alumne a les principals tècniques i metodologies de teatre social i Teatre de l'Oprimat.

¹¹³ Ibidem, p. 6.

- Donar a l'alumne bases ideològiques i històriques referents al teatre sociopolític del segle XX fins a l'actualitat.
 - Dinamitzar els grups a partir d'exercicis grupals de cohesió.
 - Dotar de coneixements sociològics perquè puguin intervenir en col·lectius en risc d'exclusió social.
 - Adquirir eines bàsiques d'interpretació actoral sobre tot de l'actor del Teatre Fòrum.
 - Aplicar el Component Cultural en la comunicació i en la creació de personatges.
 - Capacitar a l'alumne perquè domini la narrativa oral a part de l'escènica.
 - Dinamitzar una sessió de forma individual.
 - Elaborar un model de preprojecte d'intervenció social a través del teatre
- Durant el segon curs són:
 - Elaborar i posar en escena un projecte individual i per equips.
 - Dotar de eines complementàries (expressives, interpretatives, metodològiques) als alumnes.: aprofundint en les tècniques plantejades al primer curs i conèixer altres tècniques interactives.
 - Millorar les tècniques d'investigació social.
 - Incidir en la dramaturgia del Teatre Fòrum i en l'art del *jòquering*¹¹⁴.
 - Aplicar el Teatre Invisible i l'Arc de Sant Martí del Desig.
 - Training de l'actor social.

3.2.3. Programa pedagògic: professorat i matèries

L'equip de professors central està compost durant el curs 2008-2009 per les següents persones: Jordi Forcadas, Juan Miguel Portal, William Arunategui, Luz Marina Gil, Mara del Alar, Victoria Szpunberg. Tots aquests professors puntualment estan acompanyats d'altres especialistes del teatre social o també del teatre convencional.

Com hem dit anteriorment, Pa'thòthom té dos programes pedagògics diferenciats: la formació de l'actor social i la formació del pedagog teatral d'intervenció social. Els alumnes poden cursar els programes per separat o fer un compendi dels dos, modalitat que l'escola persegueix. La gran novetat amb aquests programes pedagògics és la assignatura impartida per Juan Miguel Portal, un dels fundadors de la Facultat de Periodisme de la UAB, on va donar classes de sociologia i màrqueting dins de la comunicació social i política. Pa'thòthom revoluciona el model d'ensenyament per actors professionals ja que inclou el teatre d'intervenció social i, com hem esmentat anteriorment, Forcadas introdueix el concepte d'actor social i Portal el del Component Cultural al qual farem especial atenció perquè ha revolucionat la manera d'analitzar socialment una obra de Teatre Fòrum i de construir personatges.

Com ja hem anunciat, Portal imparteix assignatures als dos nivells de les dues formacions de l'escola. En el programa de formació d'actor imparteix l'assignatura anomenada *Percepció, comunicació i ésser social* i en el programa de formació d'intervenció social imparteix aquesta mateixa assignatura i una altra en què es treballa sobre el Component Cultural. Durant el segon curs de teatre d'intervenció social ajuda a escriure el projecte pilot dels alumnes. Tant en una formació com en l'altra s'encarrega de posar les notes de les pràctiques i d'avaluar-les amb treballs teòrics de sociologia, si es dona el cas.

Passem ara a resumir la seva teoria del Component Cultural (Portal, 2009, 48-73) i la creació del personatge per entendre millor l'anàlisi de dramaturgia, que veurem en el capítol següent.

Generalment, cada cultura compara la seva amb les altres tenint en compte el comportament de l'ésser humà en societat, encara que en moltes ocasions aquesta

¹¹⁴ Per referir-nos a la tècnica del jòquer, utilitzarem el neologisme *jòquering*, calc del terme *jokering* en anglès.

comparativa es fa sense deixar de banda els prejudicis que hem heretat històricament. Malgrat tot els mateixos governs s'encarreguen de vegades d'establir barems de comparació, que poden ésser manipulats de mode objectiu manipulada de vegades per la persona encarregada de fer aquesta feina. Totes aquestes reflexions no són més que el denominat Component Cultural, CC, que Portal ha creat per treballar les obres de Teatre Fòrum del Teatre de l'Oprimit.

Per entendre el CC, Portal ens proposa imaginar-nos un iceberg del qual només veiem la part que sobresurt del nivell de l'aigua en la qual trobem les opinions i les actituds de les persones. A la part de sota l'aigua, la part no visible a primer cop d'ull, trobem les necessitats i les inquietuds dels éssers humans. El model d'anàlisi del CC és precisament "submergir-nos" a la part no visible, on hi ha les causes fonamentals que tenen com a conseqüència el comportament.

Per estudiar el comportament d'un grup hem de tenir en compte diferents factors que es basen en la teoria de la personalitat de Gordon Allport: la constitució del grup, la relació topològica, la relació social, l'esquema de necessitats, les inquietuds en relació a les necessitats, la seva formació i el seu aprenentatge i, per últim, la seva percepció. En relació a l'estudi de les necessitats, Portal utilitza la piràmide de Maslow per elaborar el CC d'un col·lectiu o d'un personatge. La piràmide consta de les següents necessitats: supervivència, seguretat, pertinença, personalització (inclosa per en Portal), estima social, autoestima. Explica que un cop la persona ha passat per cada un dels esglaons de la piràmide, aquesta torna al primer nivell i d'aquesta manera es crea una "espiral" de manera que quan s'arriba a l'autoestima torna a sentir la necessitat de supervivència. Per exemple, per a una persona que ja ha passat per la piràmide moltes vegades es converteix en necessari tenir un Ferrari per a la supervivència.

El CC té en compte els següents factors d'inquietud: la llunyania dels àmbits de decisió, la sensació de falsa informació, la sensació d'impotència per actuar, la desconfiança en els laberints democràtics, la sensació de que tot està pactat i, per últim, la inexistència de coincidència en els prioritats de les solucions.

La interrelació d'elements del CC ens dona l'eix principal en què es basa la teoria. Aquests elements són: els sobreentesos sobre la manera de ser tant individual com col·lectiva, les experiències que hem tingut pròpies o impròpies, les expectatives creades per la pressió relacional, la jerarquització dels valors bàsics segons el nostre propi criteri, els límits marcats pels nostres propis tabús i, per últim, el comportament expressat a través de símbols i codis. Portal descriu els nivells en què l'individu pertany als col·lectius: en primer lloc hi pertany a nivell individual, seguidament com part d'un proper, després com a part d'un col·lectiu més allunyat per, finalment, formar part de la societat en general.

La teoria del CC de Portal s'aplica als personatges que tenen motivació per canviar la realitat del món que els envolta i per tant per a Portal, en aquesta anàlisi, s'han de tenir en compte els drets dels ciutadans:

- Dret a l'espai global i al microespai que és l'habitatge. Dret als serveis públics entenent la sanitat i l'educació només com a públiques.
- Dret a un model econòmic que li garanteixi tenir treball i una vida digne.
- Dret a l'oci, a desenvolupar la cultura.
- Dret a la participació política.
- I com a exigència en relació als drets anteriors, l'individu ha de desenvolupar-los sempre tenint en compte el manteniment sostenible de la cultura econòmica. (Portal, 2009, 70-71).

A partir d'aquest punt s'organitzen les investigacions. La unió de tots els conceptes exposats anteriorment en permet fer la valoració d'un conflicte i organitzar l'obra de teatre en funció d'aquesta investigació.

Portal a l'hora de construir un personatge per a una obra de Teatre Fòrum del Teatre de l'Oprimat té en compte tres factors que estructuraran el comportament del personatge: el primer és el desenvolupament del CC, en dos fases, una al principi de l'obra i l'altra al final. És important que el text pugui reflectir molt clarament el comportament del personatge i la seva caracterització. El segon factor és la caracterologia, és la descripció no verbal i simbòlica del personatge. Portal en el seu text recomana fer un estudi del grau d'acceptació o rebuig que el públic té d'un determinat personatge, no és el mateix veure en escena un personatge colèric, sentimental o sanguinari. Per tant, es tracta de la personalitat del personatge. És important deixar clara la vinculació entre caracterologia i CC. Per últim, el tercer factor utilitza el PAN, és a dir, els "estats del jo" (pare-fill-adult), per exemple: què li passa a aquest personatge quan es veu acorralat?, pot reaccionar; o bé amb el personatge fill o bé el personatge del pare o bé el personatge d'adult. Aquestes estratègies poden sorgir durant tota l'obra teatral. Portal està usant aquí l'Anàlisi Transaccional que també és propi dels especialistes en teatre terapèutic. (Portal, 2009, 226-227).

Portal també remarca la importància de l'espai del personatge, els moviments de l'actor a escena que es poden diferenciar en tres tipus: l'espai del personatge, els seus desplaçaments i el contacte amb els espais dels altres personatges, perquè no expressa el mateix que un personatge es trobi a dos metres d'un altre personatge que es trobi al costat. El primer cas indica proximitat i el segon, llunyania.

Portal considera primordial definir primer de tot els personatges perquè és a través d'ells que s'arriba als arguments. Portal ho defensa amb l'afirmació que a la vida primer de tot hi ha persones i després arguments. Les persones s'enfronten i, llavors, creen arguments sense uns diàlegs previs. Per ell l'escenari és com un taulell d'escacs amb les seves normes: uns personatges amb un determinat component cultural troben delimitat el seu camp de consciència espacial i al seu espai. Un cop s'han creat els personatges, van creant els arguments i els diàlegs partir de la improvisació i mai al revés perquè és així com succeeix a la vida real: no es guionitzen les situacions sinó que primer ho ha unes persones que creen les situacions des de la improvisació. Per a Portal, l'actor ha d'assumir el personatge, donar-li personalitat i després entrar en conflicte perquè apareguin els arguments tal com passa espontàniament a la realitat.

Per a analitzar un personatge, Portal inclou en el seu llibre una graella on s'inclou la caracterologia, els estats del jo i el CC de l'inici de l'obra i del final, tenint en compte els següents factors anomenats anteriorment: sobreentesos, experiències, expectatives, jerarquització, límits i comportaments.

PROGRAMA D'INTERPRETACIÓ 2008-2009

Nivell 1: Es desenvolupa dimarts, dijous i divendres a la tarda. Cada primer divendres de mes es fa una trobada amb tots els alumnes dels altres nivells. Les assignatures bàsiques són veu a càrrec de Mara del Alar, cos amb Willo, improvisació amb Jordi Forcadas i teoria social amb Portal que finalitza amb un treball escrit. Altres seminaris que formen part d'aquest nivell són el de contacontes i animació socioteatral a càrrec de Willo, dramatúrgia amb la Victòria Szpunberg i teoria sociològica amb el Portal.

Nivell 2: El segon nivell es fa els mateixos dies que el primer però el taller central es fa el segon divendres de cada mes. D'altra banda els alumnes fan pràctiques amb els pedagogs el dimecres a la tarda. Les assignatures bàsiques d'aquest nivell són les següents: veu amb Mara del Alar, creació col·lectiva amb Luz Marina Gil, anàlisi d'escenes amb Jordi Forcadas i el muntatge de segon a càrrec de la dramaturga Victòria Szpunberg. La teoria es fa amb Portal i si les pràctiques no són satisfactòries es fa un treball escrit.

PROGRAMA DE PEDAGOGIA DEL TEATRE D'INTERVENCIÓ SOCIAL 2008-2009

Nivell 1: Les classes són dimecres i divendres. El taller central es fa el primer divendres de cada mes i els professors principals d'aquest nivell són per a teoria i pràctica del Teatre de l'Oprimat Jordi Forcadas, sociologia a càrrec de Portal, narració oral i animació socioteatral a càrrec de Willo. El muntatge anual d'aquest nivell és una història de Dante sota la direcció de Portal. Els alumnes del primer nivell fan pràctiques durant la Trobada organitzada per l'entitat on acostumen a fer una obra de Teatre Fòrum amb els alumnes del programa d'interpretació.

Nivell 2: Les classes són dilluns i dimecres a la tarda i el seu taller central té lloc el quart divendres de cada mes. El segon nivell té com objectiu que els alumnes desenvolupin el seu propi projecte de teatre social i tenen com a tutors Jordi Forcadas, Miguel Portal i Xavier Pérez (president d'Artibari). Això no significa que deixin de rebre formació per ampliar els seus coneixements en teatre d'intervenció social: Jordi Forcadas els dona classes de *jòquering*, dramatúrgia del Teatre Fòrum i direcció d'actors socials.

Durant el curs 2008-2009, s'estableix per primer cop un grup estable de Teatre Social dins de l'escola, que el formen els actors Yvonne Miralles, Meritxell Martínez, Eva Castillo, Adrian Crescini i Lluís Cases, sorgits del segon curs de formació d'actors i del curs de teatre d'intervenció social. Aquest grup va presentar l'obra anomenada *Katymandú*, que representaria l'inici del funcionament del grup. Pa'tothom pretén millorar la qualitat de les obres de teatre que produeixen.

Val a dir que Pa'tothom durant aquest últim curs, ha realitzat 14 obres de teatre fòrum amb temàtiques diferents, el que vol dir 34 representacions a diferents projectes i diferents àmbits.

BEQUES

Com hem comentat anteriorment, Pa'tothom atorga des dels seus inicis beques d'estudis pensades per a donar l'oportunitat a tots els alumnes que vulguin fer teatre, però que no disposen de recursos. El factor d'atorgar beques és molt significatiu perquè representa una nova forma de lluitar contra l'opressió social, sobre tot en l'àmbit teatral que és un producte car de consumir tant per als espectadors com per als estudiants que s'hi volen dedicar.

La seva aplicació ha experimentat canvis que s'han donat en dues etapes diferents que van dels anys 2000 al 2005 i del 2006 al 2009. Durant els 5 primers anys de vida del CTO, es van concedir 53 beques (4, 9, 12, 11 i 17 beques per any per ordre cronològic). El 2004 es van concedir el total de les beques demanades i el any 2005, el 22 % de la totalitat dels estudiants va gaudir de les beques. Amb el canvi de direcció del centre, s'inicia la segona etapa de la concessió de beques, en paraules de l'entitat:

"Els alumnes de Pa'tothom tindran els beneficis de beques i ajudes NO oficials a l'estudi i a la iniciació en la investigació i participació en programes comunitaris i intercanvi d'estudiants. Pa'tothom, amb càrrec dels seus propis fons i aportacions d'altres entitats i persones, concedeix ajudes de tres modalitats als seus alumnes, per col·laborar a les despeses de la ensenyança i propiciar, així, la igualtat d'oportunitats en funció de les necessitats de cada alumne. Pa'tothom mantindrà i regularà, segons les seves possibilitats, serveis d'assistència, d'ajuda a l'estudi, d'orientació i projecció professional. També, afavorirà les activitats d'inserció de l'alumne."¹¹⁵

Aquest tipus de beques en van començar a donar en el curs 2006-07 i van ser 12, però en el curs 2007-08 la reestructuració de les beques no va tenir els resultats esperats: es van

¹¹⁵ Vegeu URL a Recursos electrònics.

becar les 12 persones que ho havien demanat, però calia fer més canvis. L'entitat va dur a terme una segon replantejament de les beques i es va decidir disminuir el número de becats i, en canvi, ser més efectius alhora d'escollir les persones amb més necessitat d'ajuda. Els 40 % dels becats de 2007 eren immigrants i durant el curs 2008-09, s'han becat 9 persones. L'entitat decideix atorgar les beques a tota persona que tingui un impediment econòmic per pagar el import d'un curs, a tota persona derivada d'un centre social que consideri que el teatre (o altres cursos) pot ser positiu per al desenvolupament i integritat de les persones i, sobre tot, a aquelles que estan en risc de marginalitat o discriminació per qüestions burocràtiques, de nacionalitat, sexe o raça.

Pa'tothom ofereix dos modalitats clau de beques: beques que suposen descomptes en els preus dels cursos o beques que suposen un intercanvi entre el centre i l'alumne que consisteix en el desenvolupament unes practiques a l'escola, ja sigui desenvolupant projectes diversos com a actor o pedagogs teatrals o col·laborant en la organització de les trobades, entre d'altres.

Aquest pla d'actuació a partir de beques fa distintiva l'escola en comparació amb altres centres de formació actoral de la ciutat. Com hem indicat anteriorment, estudiar teatre és car i més pel fet que són uns estudis no reglats a excepció dels oferts per l'Institut del Teatre, que equival a un títol universitari. La possibilitat d'obtenir una beca pública en una escola privada d'estudis teatrals és una opció impossible perquè no són uns estudis homologats per l'Estat. Si fos així, els alumnes podrien obtenir beques de la Generalitat i del Ministeri d'Educació. Per això mateix, l'Associació Catalana d'Escoles de Teatre, ACET, està lluitant pel reconeixement social i oficial dels centres que en formen part i equiparar aquests estudis amb els graus de la formació professional. Enmig d'aquesta situació, Pa'tothom va decidir impulsar aquest programa de beques per materialitzar la seva voluntat que el teatre estigui a l'abast de tothom. Aquests beques constaten la filosofia social que hi ha darrere l'escola.

3.3 RELACIONS INTERNACIONALS

3.3.1. Projectes internacionals i seminaris

Pa'tothom, com a pioner de la difusió del TO a Espanya, és un centre que ha cuidat molt les seves relacions amb entitats tant nacionals com internacionals que també usen el TO. Per això, durant l'existència del centre s'han desenvolupat projectes internacionals i seminaris que seguidament analitzarem. Actualment, Pa'tothom es relaciona amb les següents entitats internacionals: International Theatre of the Opressed Organisation, ITOO; Centro de Teatro do Oprimido, CTO de Rio de Janeiro; Rencontres du Jeune Théâtre Européen de França, CREARC; el CTO a Holanda, FORMAAT; Jana Sanskrit de l'Índia; Espaço de contacto social e cultural de Porto a Portugal, PELE; International Drama/Theatre and Education Association, IDEA; Institut Teatral Europeu de Roma, JTA i STUDIO 900 a Milà, Itàlia, i Combos a Medellín, Colòmbia.

PROJECTES

Com ja hem dit anteriorment, el projecte *Drama Way* ha estat el que va donar peu a que Pa'tothom fos conegut a nivell nacional e internacional i va ser l'origen de les trobades que comentaren en el punt següent. Aquest projecte es va desenvolupar entre el febrer del 2002 i el febrer del 2005. Les quatre entitats desenvolupadores del projecte són: la Universitat de Turku de Finlàndia com a coordinadora, Pa'tothom de Barcelona, BAAL – 17 de Portugal i MTÜ VAT Teater d'Estònia.

Els objectius d'aquest projecte eren els següents:

- Cobrir la demanda existent de formació pràctica en aquest sector perquè actualment, només s'ofereix a nivell teòric. Projecte de formació per a professionals i treballadors de l'àmbit social de tècniques de teatre interactiu.
- Explorar mètodes teatrals per treballar amb gent jove que presenti dificultats d'inserció social. Noves iniciatives per país.
- Crear una metodologia de reflexió i desenvolupament i un seminari posterior.
- Realitzar una conferència europea per a concretar la difusió final i la metodologia de desenvolupament i una xarxa internacional per a intercanvi per seguir consolidant aquesta xarxa europea de professionals i/o entitats amb projecció internacional que treballen el teatre com a eina educativa.
- Treballar amb joves i col·lectius que tinguin risc d'exclusió social.
- Explorar mitjançant tallers de drama participatiu i interactiu.
- Explorar les múltiples formes del drama i del teatre que poden tenir un ús per a ajudar a col·lectius.

El projecte va ser desenvolupat a partir de quatre seminaris que van tenir lloc als països organitzadors. El primer seminari es va fer a la ciutat de Salo a Finlàndia del 22 al 29 de juliol de 2003. El segon va tenir lloc a Lisboa, Portugal, entre l'11 i el 1 de novembre del 2003. El tercer es va fer a Barcelona del 21 al 31 d'abril del 2004. I, finalment, l'últim seminari va tenir lloc Tallinn, Estònia, del 5 al 10 de juny de 2004. Per concloure el desenvolupament del projecte es va fer una trobada amb una conferència europea que va reunir tots els grups i que va tenir lloc a la Universitat de Turku els dies 30 de setembre i 1 d'octubre de 2004.

Abans d'aquesta experiència amb el projecte *Drama Way*, Pa'tothom ja havia començat a participar als Rencontres du Jeune Théâtre Européen (mostra de teatre juvenil europeu) a Grenoble, França, al qual ha participat des de l'any 2003 i fins l'actualitat. Les primeres peces que hi van representar eren d'autors coneguts i més endavant van començar a presentar obres de creació pròpia sorgides dels joves del Raval del projecte Shirine que va néixer gràcies al *Drama Way*. La primera edició a la qual va assistir l'entitat va ser la quinzena en què va representar l'obra *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Ramón del Valle Inclán. A la dissetena edició l'entitat va presentar una altra obra d'un autor conegut, *El círculo de guix* de Bertolt Brecht. A partir de la dinovena edició, els joves va passar a ser els creadors de les obres: s'han representat les peces *On anem?* i *Emocions*, totes dues dirigides per Jordi Forcadas.

A Itàlia l'entitat va participar al festival *Teatro en Milano*, una mostra intercultural de creacions escèniques, al 2003 amb l'obra *Les noves veus de Barcelona* i el novembre de 2004 amb *Nada que ver*, monòlegs de creació col·lectiva. Al 2005, Romateatrofestival a càrrec d'Associazione STUDIO 900.

Pa'tothom també va co-organitzar amb *Théâtre de la Terre*, un curs realitzat per Augusto Boal i Ganguly Sanjoy a França el 2005.

Pa'tothom, com és lògic, té una relació molt especial amb Colòmbia on es va iniciar al 2003 el projecte Fanfarria a Medellín, on després vindria el projecte de teatre per a nens del carrer a l'Escuela Gonzalo Mejía al 2005. Un altre projecte del 2006 és Vilassar per Colòmbia per a recolzar la Fundació colombiana Laudes Infantis que treballa amb un barri popular de la capital de Bogotá amb joves sense recursos. La realització del projecte va ser impulsada per tres entitats: Loco circo de la vida, CulActiu X Colòmbia i Pa'tothom. El projecte es va dividir en tres espais de creació: dos espais artístics per a sensibilitzar de la situació del barri esmentat per part de la Fundació Laudes Infantis i un últim espai que comptava amb la presència del grup de teatre de la Fundació a Catalunya, en concret de Vilassar. En solidaritat al festival social del Maresme, a La Makabra es va presentar un documental i un concert de benvinguda del grup de teatre social Wuatapai (Colòmbia) i a La Fabrica de Girona, l'exposició "Vilassar, mar de cultures" al Veral de l'Ocata, amb l'ajuda del municipi i

de les entitats de Vilassar de Mar. A part d'aquest projecte al 2006, Pa'tothom va organitzar l'acte "Colòmbia i acompanyament internacional", una xerrada a càrrec d'un membre de l'ACVC (Asociación Campesina del Valle Río Cimitarra) i un membre de l'organització d'acompanyament internacional IPO (International Peace Observatori). Finalment, es va fer un taller per a nens de 12 i 18 anys a les jornades Colòmbia Palestina al Centre Cívic Les Planes l'any 2006.

Durant la tercera etapa de Pa'tothom, les relacions amb Portugal han estat més fluïdes i durant el curs 2008-09 es va dur a terme el projecte Formació per a la inclusió a Concelho de Santa Maria da Feira, Portugal. El projecte consisteix en l'adquisició de qualitats, en la capacitat de la necessitat d'actitud pro-activa en el pla de desenvolupament personal i en crear mecanismes d'apoderament en els participants. Aquest projecte integra dos cursos: Arts rondaires (dirigit a joves) i Serveis Proximitat/Suport a la Comunitat (dirigit a adults) que s'estructuren en una oferta de formació formal i no formal en el que s'anomenen Laboratoris i Clubs. Durant el curs es parteix d'un esquema dels continguts formatius fets a mida partint del coneixement dels participants, companys i representants del teixit empresarial local (APCOR, APICCAPS). Es treballa la inclusió a través de l'art, de la metodologia de Teatre Fòrum i de l'exploració-acció.

L'equip de Pa'tothom va promoure el grup Street Life que va desenvolupar un projecte materialitzat en una actuació de fusió de teatre i hip-hop dins la Trobada Europea de Joves a Berlín el 25 de juny del 2007.

El 2009, en el projecte amb l'ITE, *Instituto Teatrale Europeo*, en Jordi Forcadas va viatjar a Itàlia del 26 al 31 de gener per a realitzar una formació al Teatro Integrato de Roma. Aquest taller es planteja dins d'una sèrie d'intercanvis formatius entre el Forn de teatre Pa'tothom i el Teatro Integrato de Roma -amb el recolzament de la Universitat de Roma- per apropar ambdues entitats envers una formació holística dels seus estudiants.

SEMINARIS

A la seu de Pa'tothom, s'han fet molt seminaris amb convidats europeus, americans o asiàtics que han portat nous coneixements sobre el TO i el teatre social que es fa arreu del món. A partir de la I Trobada de 2004, el fet d'organitzar seminaris internacionals es va convertir en un segell del centre, tot i que fins i tot abans de la primera trobada ja es va començar la veda amb el britànic Allan Owens, expert en teatre social a les presons, que va impartir un curs en què va exposar la seva tècnica de Pretextos dramàtics.

Després de la I Trobada i fins ara, el CTO ha organitzat altres seminaris intensius durant altres èpoques de l'any impartits per diversos convidats de les Trobades, però sobretot els de Julian Boal, Ganguly Sanjoy i Bárbara Santos han estat els més innovadors, ja que les seves aportacions transmeten el TO més originari. Pa'tothom també ha organitzat altres tallers i seminaris amb els següents professionals: Maria Giovanna Hansen (Itàlia), Aneta Adamska (Polònia).

A Pa'tothom, també s'han organitzat actes amb artistes estrangers com la representació teatral *La belle et la bête chantent le blues* de Sylvie Chénus, peça dirigida per Florin Didilescu de Romania o una conferència sobre El Brote Asociación Civil dedicada al teatre social a Argentina, entre altres.

3.3.2. Trobades Internacionals de Teatre i Educació

En aquest apartat comentarem les quatre Trobades Internacionals de Teatre i Educació que fins ara ha organitzat el Forn de teatre Pa'tothom que han estat tant transcendents dins del

panorama del teatre social i de l'Oprimit a Catalunya. Explicarem la programació, els professionals que hi van participar i la importància i l'aportació històrica que ha tingut cadascuna d'elles.

La I Trobada Internacional de Teatre i Educació es va celebrar a Barcelona entre el 25 i el 31 de març de 2004. Aquesta I Trobada es va fer aprofitant la celebració del projecte europeu Drama Way que en aquells moments tenia lloc a Barcelona després d'haver estat a Finlàndia, a Portugal i que estaria a Estònia al juny d'aquell any. El programa d'activitats va començar el dia 25 amb una benvinguda a tots els participants i una visita cultural per la ciutat de Barcelona pensada sobretot per tots els membres de les entitats participants del Drama Way.

La segona jornada, 26 de març, va tenir com a plat fort una sessió oberta de teatre amb els presos de la Model a càrrec de l'Oriol Bosch i el David Martínez. Aquell dia també es va presentar el projecte d'Escola de Pares a càrrec de Jordi Forcadas i Anna Caubet. El mateix dia la companyia de teatre Frec a Frec va portar a escena un espectacle de teatre interactiu per a joves titulat *I ara què?* Una jornada certament molt teatral i local.

La tercera jornada va girar entorn de Joves, teatre i participació – Aplicació de tècniques interactives en entorn juvenils que es va celebrar al centre cultural de la Fundació La Caixa de Granollers. Durant aquesta jornada que va durar tot el dia i va ser d'entrada lliure es va fer una presentació del projecte europeu *Drama Way*, després la gent de Pa'tothom va presentar un vídeo sobre els treballs realitzats amb els joves del barri del Raval que es feia amb pressupost europeu i que més tard esdevindrà el projecte Shirine. Seguidament en Jouni Piekkari, responsable de la Universitat de Turku de Finlàndia, va fer una conferència sobre alguns gèneres de drama aplicat i participatiu que va donar molt llum a tot el personal de assistent a l'acte que treballava en teatre social. Després, Piekkari va dirigir una sessió de Teatre Fòrum que va dur a un intens debat.

La quarta jornada es va basar en un monogràfic sobre iniciació en el Teatre de l'Oprimit a càrrec de Julián Boal que va tenir lloc al Convent dels Àngels de Barcelona i va ser el primer cop que va impartir un taller en solitari a Barcelona. Va ser una oportunitat molt bona per a apropar-se al TO més originari per a molta gent que no va poder assistir al taller que va impartir Augusto Boal a l'Institut del Teatre al 2002.

Durant el matí de la cinquena jornada es van dur a terme tres tallers simultanis a càrrec de Titi Lillqvist i Ulla Halkola, dos integrants del grup finès i de Margo Teder, un integrant del grup estonià. A la tarda, David Martínez va dirigir una visita a l'ONG Setem, dedicada al desenvolupament social i humanitari, per donar a conèixer un projecte del teatre social amb l'objectiu de denunciar l'explotació laboral a les fàbriques de roba al tercer món. Aquesta visita va anar seguida d'un debat.

A l'endemà els integrants de les quatre entitats del *Drama Way* van fer una jornada d'avaluació privada a Montserrat. A la nit el grup de Portugal va representar a l'obrador de la sala Beckett l'obra *Facas nas Galinhas* de David Harower. La última jornada, 31 de març, va servir per a fer una avaluació col·lectiva amb tots els participants.

Després de l'èxit de la I Trobada l'any 2004, Pa'tothom va decidir fer una segona trobada el 2005. La Segona Trobada Internacional de Teatre i Educació es va celebrar a Barcelona del 14 al 18 d'abril del 2005. Aquesta trobada va durar menys que l'anterior perquè ja no formava part d'un projecte europeu que els havia obligat a fer una durada major. Per a aquesta trobada Pa'tothom no va sol·licitar fons europeus, però sí subvencions a nivell municipal i autonòmic. Pa'tothom va escriure un article¹¹⁶ explicant l'experiència d'aquesta segona trobada a la publicació *Ñaque*. En aquest article, l'organització indicava obertament

¹¹⁶ Forn de teatre Pa'tothom, II Encuentro de Teatro y Educación. Revista *Ñaque*, núm. 40.

que la trobada estava dedicada exclusivament al Teatre de l'Oprimit i que a través de quatre dies de tallers intensius es van treballar dos eixos centrals:

- El primer eix es va basar en la creació d'una peça de Teatre Fòrum a càrrec de Luck Opdebeeck i Ronald Matthijssen d'Holanda, Till Baumann d'Alemanya que va preparar les escenes i Adrian Jackson de Gran Bretanya que es va encarregar de treballar la tècnica del *jòquering*.
- En el segon eix es van treballar tècniques aplicades a la recerca del personatge per al Teatre Fòrum i altres tècniques relacionades amb els Pretextos Dramàtics d'Allan Owens. La creació de personatges es va treballar en dos tallers a càrrec de Roberto Mazzini i Jordi Forcadas.

També cal destacar la presència de Sanjoy Ganguly de l'Índia que explicà la seva extraordinària experiència en el Teatre de l'Oprimit en un país on l'hinduisme causa greus desequilibris socials degut al sistema de castes. En aquesta ocasió Julian Boal no va realitzar cap taller, però va estar present durant tota la trobada especialment en el parlament d'inauguració i de clausura. Julian Boal, simultàniament a la II Trobada va impulsar la I Trobada Internacional de Jòquers a través de la ITO, fet històric molt important perquè fins aleshores mai no s'havia fet una reunió com aquesta. Hi van assistir 23 experts en *jòquering* que van plantejar la necessitat de seguir amb aquestes reunions internacionals i de plantejar millor les bases ideològiques de la ITO.

La segona trobada també va tenir en compte professionals dedicats al Teatre de l'Oprimit residents a Catalunya com per exemple David Martínez, Eva Garcia i Andreu Carandell. Per descomptat es va dedicar temps a xerrades, conferències, taules rodones, projeccions audiovisuals, etc. Entre els vídeos que es van projectar hem d'esmentar el documental *Teatre Social* de Elena Marí dins del programa Gran angular de La 2 que mostra el procés de creació i els assajos de l'obra *El somni de Shirine*, treball sorgit del projecte juvenil d'intervenció social a través del teatre Shirine. Aquesta trobada va suposar una primera gran difusió del Teatre de l'Oprimit a Catalunya i a la resta d'Espanya. L'aparició de diferents entitats l'any 2005 va ser deguda en part a l'assistència a aquestes jornades.

Pa'tothom va assolir la majoria dels objectius plantejats com, per exemple, fer un intercanvi de nous coneixements i metodologies d'intervenció social a partir de teatre, cobrir la demanda existent de formació pràctica en aquest sector o consolidar una xarxa europea de professionals o entitats amb projecció internacional que treballen amb el teatre com a eina educativa.

Com hem esmentat repassant l'història de Pa'tothom, la tercera trobada no es va fer en el 2006 a causa de la separació de l'equip directiu. Les bones experiències de les trobades del 2004 i del 2005 van motivar molt clarament la trobada del 2007. Aquesta trobada va significar un punt i a part en la trajectòria del Teatre de l'Oprimit a Catalunya, tal i com veurem tot seguit.¹¹⁷

"Pa'tothom realitza una tasca urgent i necessària: el diàleg de coneixements i la Solidaritat fraterna"¹¹⁸. Augusto Boal va escriure aquestes paraules amb motiu de la III Trobada Internacional de Teatre i Educació, que tenia com a subtítol *Intervenció teatral a la vida pública*. Aquesta trobada es va dur a terme del 18 al 22 d'abril de 2007 i va consolidar definitivament el moment àlgid que el Teatre de l'Oprimit estava vivint a Barcelona. Aquesta tercera trobada, també va reunir a persones de tot el món que es dediquen majoritàriament al TO i per això hi van assistir quasi 200 participants de 25 països. Aquesta edició també va comptar amb el suport de la ITO i també va rebre el suport de diversos organismes.

En aquesta ocasió, la inauguració es va fer a l'Ajuntament de Barcelona a càrrec del tinent

¹¹⁷ Tant la tercera com la quarta trobada han estat comentades per l'autora en dos articles publicats a l'Aiet i d'on s'extreuen resumides les paraules dels actes per al present treball. Vegeu citació bibliogràfica a Fonts documentals.

¹¹⁸ Vegeu Carta de Boal a Pa'tothom a l'Annex 4.

d'alcalde, Jordi Portabella, i la regidora d'educació, Montserrat Ballarín. Abans que Julián Boal pronunciés la conferència inaugural en què va parlar dels orígens del Teatre de l'Oprimat, l'organitzador, Jordi Forcadas, va llegir la carta que Augusto Boal va enviar per la trobada i de la qual hem extret les paraules anteriorment citades. Les paraules dites per Boal, van originar que els objectius de la trobada fossin vistos des d'una altra perspectiva molt diferent fet que va provocar que els assistents s'entreguessin a l'esdeveniment amb un esperit més combatent. Els objectius principals van ésser: fer del teatre participatiu una forma alternativa d'aprenentatge en la denúncia i la intervenció social, compartir experiències en diversos països sobre temes relacionats amb l'educació i la vida pública i plantejar la incidència en la vida pública amb accions concretes a partir del teatre.

El TO, va ser l'eix que va unir aquests objectius i Pa'thòom va portar una altra vegada a Barcelona el TO que es practica a fora d'Espanya representat per excel·lents professors que van oferir els següents tallers. En primer lloc, es va treballar en una creació molt bàsica de quatre peces de Teatre Fòrum a càrrec de Julián Boal, Ganguly Sanjoy i Roberto Mazzini en què es van tractar les bases del TO, les tècniques d'assaig i es va estudiar la relació oprimat-opressor, entre d'altres. El taller va durar dotze hores i es va fer una representació pública a la clausura en què la resta d'assistents de la trobada van poder participar. En segon lloc, es va engegar simultàniament un taller sobre la tècnica més psicològica del TO, l'Arc de Sant Martí del Desig, a càrrec d'Adrian Jackson, un gran encert per part de l'organització, ja que es tractava d'una tècnica encara molt desconeguda al nostre país. Es van impartir altres tallers més breus per Chen Alon, Raschid Kayrooz i Muriel Naessens, que també treballaven amb el TO i que es van centrar en temes socials molt concrets.

Com a activitats paral·leles es van fer conferències, actuacions de Teatre Fòrum i una mostra de vídeos en la seu de Pa'thòom i en d'altres institucions de Barcelona. Cal remarcar que va haver-hi dues conferències un mica allunyades del TO: la del pedagog teatral Fernando Bercebal que va parlar de tots els tipus de relacions entre teatre i educació i la del sociòleg Carles Riera que va tractar el tema del teatre a la via pública, relacionant-lo amb la globalització, l'immigració i la interculturalitat. D'altra banda, quant a les obres que es van estrenar cal remarcar que durant aquesta trobada es va fer la primera representació oficial de l'obra que és objecte d'estudi d'aquest treball de recerca, *Amina busca feina*.

En aquesta edició la mostra de vídeos oferta va ser molt interessant: es van visionar deu treballs la majoria dels quals explicaven experiències de Colòmbia, país amb què Pa'thòom col·labora molt estretament. Cal apuntar la tasca feta per Marta Mercader, Laia Canosa, i Mar Maiques, alumnes del postgrau de Cultura de Pau de la UAB, que van projectar un documental sobre el Teatre Social com a eina de "transformació de conflictes". Un altre treball interessant va ser el documental de Jeanne Rosse sobre el moviment indi de TO Jana Sanskriti dirigit per Ganguly Sanjoy i que lluita contra els mals de l'Índia. D'altra banda també es va oferir un treball molt acadèmic, el documental interactiu *Assajant la realitat* de la brasilera Nina Simões, que ha dedicat la seva tesi doctoral a la combinació entre el Teatre de l'Oprimat i les noves tecnologies des de la Universitat de les Arts de Londres. Aquest documental es basa en la relació existent entre el Moviment sense Terra de Brasil i el TO.

A la cerimònia de clausura, Sanjoy va parlar de l'apoderament que suposa per als oprimits fer el seu Art, el seu Teatre, en un món tan globalitzat. A més de la carta, Boal va escriure un text sobre salut mental en portuguès, que es va posar a la venda per oferir els beneficis al grup Jana Sanskriti.

En definitiva, la III Trobada Internacional de Teatre i Educació va esdevenir una reunió europea de Teatre de l'Oprimat qualificada per la ITO com una de les millors que s'han produït fins al moment, ja que compta amb la presència dels millors jòquers del món.

L'edició del 2007 va destacar per un ambient militant i activista que es va poder respirar durant tota la trobada i que es va fer encara més evident en la jornada de clausura en què va quedar clar que el TO més lluitador va iniciar el seu camí a Barcelona de la mà de

Pa'tothom, que es va estendre per Catalunya i Espanya. La gran diferència entre aquesta trobada i les dues anteriors va ser l'esperit combatiu que va impregnar tots els participants. En conclusió, tots els que van assistir a la III Trobada Internacional de Teatre i Educació, van marxar amb una nova mentalitat de lluita contra l'opressor a través de l'art que Boal qualifica de no innocent, perquè, com ell bé diu al final de la seva carta: "El teatre és un Art i el Teatre de l'Oprimat és un Art Marcial".

El caire que va tenir la tercera trobada no feia pensar pas que la quarta trobada estaria dedicada a altres metodologies paral·leles al Teatre de l'Oprimat i d'origen llatinoamericà. "Pa'tothom organitza (...) la trobada més interessant a Europa sobre la qüestió del teatre i la política". Julián Boal, va dedicar aquestes paraules al Forn de Teatre Pa'tothom amb motiu de la IV Trobada Internacional de Teatre i Educació, que tenia com a subtítol *Llatinoamèrica, esperança* i que va tenir lloc durant l'abril de 2008. Aquesta entrevista es va publicar en el diari de la trobada *Fet del dia*, una de les grans novetats amb les que ens va sorprendre l'organització en aquesta nova edició de l'esdeveniment.¹¹⁹

En aquesta quarta trobada Pa'tothom va anar més enllà, més enllà de les nostres fronteres europees per a portar-nos des de Amèrica Llatina unes altres formes teatrals d'intervenció social, molt desconegudes en el "vell món" degut a la prevalença del TO i d'altres tècniques, tal i com va quedar clar en l'anterior edició. Regalar-nos el descobriment d'aquests nous mètodes de teatre social no va deixar de ser un acte d'obertura total cap a un futur molt esperançador amb la mirada posada a les terres llatinoamericanes. Per què Llatinoamèrica és l'esperança? Portal es va encarregar de donar-nos una molt clara resposta tant en la sessió inaugural com per escrit en el diari *Fet del dia*: "Perquè creiem en una Llatinoamèrica capaç d'unir-se com un sol poble i ésser lliure per a prendre les seves pròpies decisions", "[l'esperança,] la basem en l'enorme proliferació d'intel·lectuals, pensadors i artistes llatinoamericans compromesos amb la justícia social". Portal dictamina que "els moviments teatrals de denúncia i compromís social" que existeixen a Llatinoamèrica i que són "la consciència i la veu dels oprimits [...] coincideixen amb la missió del teatre segons el mestre Ortega y Gasset".

La inauguració es va iniciar amb una xerrada de Portal i va continuar amb una breu benvinguda per part de Jordi Forcadas. La sessió celebrada al Caixaforum va comptar amb la presència de la Comissió de Relacions Ciutadanes de l'Ajuntament de Barcelona, Katy Carreras, i del Secretari de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Eduard Voltas. Els objectius d'aquesta IV Trobada, es resumeixen en dos: en primer lloc, seguir demostrant que el teatre és un gran instrument per al canvi social i, en segon lloc, pensar que el futur del món pot estar a Amèrica Llatina, ja que reuneix totes les característiques necessàries -no sols per les seves riqueses naturals, sinó també per les seves capacitats intel·lectuals- per a convertir-se en el referent del canvi social i en el camí alternatiu de la humanitat.

Un cop feta la introducció de l'esdeveniment, es va viure un gran moment en la vida històrica de les Trobades: si l'any anterior Augusto Boal va escriure una carta de felicitació, al 2008 la tecnologia va permetre que Boal s'endinsés a la sala a través d'una videoconferència des del Brasil, per a delit del públic assistent. Boal va comentar sobre quins punts i ponts se sustenta la cultura, una cultura totalment vàlida per al "gran canvi". Boal va indicar que el TO és un mètode complex que busca el canvi de la societat i que els jòquers són els que acrediten aquestes transformacions. Boal va dictaminar quin són els tres principis d'or d'una nova reformulació del TO, que ja hem comentat en el primer capítol. Per finalitzar l'acte, el grup de cant coral de música llatina Guataka va fer un concert.

Pa'tothom va articular els tallers d'aquesta nova edició a partir dels tres grans corrents del pensament teatral de l'Amèrica Llatina contemporània: teatre comunitari, creat per Catalinas Sur (Argentina); teatre de creació col·lectiva, creat per Enrique Buenaventura (Colòmbia), i, per descomptat, el TO d'Augusto Boal (Brasil).

¹¹⁹ Aquest diari només es podia aconseguir els dies en què va durar la IV Trobada.

Un cop més, la Trobada va comptar amb participants vinguts d'arreu del món ja que la ITO tornava a recolzar enèrgicament l'acte. Els tallers que aquests participants van impartir van ser: en primer lloc, es va desenvolupar el taller de major durada titulat "Teatre comunitari: art i part" impartit per Adhemar Bianchi i Mónica Lacoste, membres i fundadors del grup Catalinas Sur, situat en el barri de la Boca de Buenos Aires. En paraules dels talleristes, el teatre comunitari es basa en explicar les històries de la vida de les persones sense oblidar la història del seu poble o ciutat, que sempre els acompanyarà. El taller va comptar amb la col·laboració d'un grup de veïns de Cornellà de Llobregat, que en la clausura van oferir una mostra de tota la creativitat nascuda en el taller i van convidar els altres assistents a participar-hi. En un segon lloc, Orlando Cajamarca, fundador de Teatre Equina Llatina de Cali, ens va oferir un taller en el qual va ensenyar als assistents a improvisar en els processos de creació col·lectiva d'espectacles que sorgeixen a partir de temes actuals. El grup de Cajamarca va dur a terme un gran programa de teatre juvenil amb el qual es pretenia "reafirmar la condició juvenil des de la pràctica social del teatre", segons paraules de Cajamarca per a *Fet del dia*. En un tercer taller, es va presentar de nou el corrent del teatre d'intervenció social llatinoamericana més conegut a Europa: el TO. En aquesta ocasió, Pa'tothom va contar amb la presència de Bàrbara Santos del CTO de Rio de Janeiro. El seu taller va girar entorn del paper del jòquer, l'actor-facilitador que porta a terme les tècniques del TO. A propòsit d'aquest taller, Santos va escriure un article en portuguès sobre la figura del *curinga*, que es va lliurar a tots els participants de l'esdeveniment com a suplement del diari. El brasiler Gladysson Pereira i l'alemany Till Baumann van impartir altres tallers més breus que també treballen amb el TO: Pereira, l'usa com a arma de capacitació per a la lluita social i política dins del Moviment Sense Terra (MST) de Brasil, del qual és ideòleg, i Baumann va centrar la seva nova participació en la Trobada en treballar l'ús del TO en l'educació per a la Pau.

Com en cada edició es van fer a activitats paral·leles als tallers com per exemple conferències, representacions teatrals i una mostra de vídeos tot amb l'objectiu d'analitzar l'Amèrica Llatina actual i buscar camins a seguir per a fer realitat una esperança de canvi.

En aquesta edició, les obres teatrals que es van oferir van ser molt excepcionals: dos Teatre Fòrum i dues peces de creació col·lectiva. Jordi Forcadas va obrir la mostra teatral amb l'estrena del Teatre Fòrum *L'altra galta*, interpretada per actors estudiants de Pa'tothom. La novetat va ser que es va parlar de la immigració des del punt de vista del que acull, tema proposat pels alumnes i amb el qual es pretén conscienciar al públic "sobre el nostre rol en les injustícies socials, bàsicament amb les dels Drets Humans", com explica Forcadas a *Fet del dia*. Cal destaca que en aquesta ocasió Julián Boal no va conduir cap taller, però que en canvi ens va proposar ser testimonis de la primera obra de Teatre Fòrum del grup que dirigeix, el GTO París. L'obra *Li cuisinier dit au lapin: faisons un civet junts* (El cuiner li diu al conill: fem junts un guisat de caça), amb una sola actriu parlant en castellà, va posar en qüestió les condicions laborals dels treballadors assalariats. La nit abans de la fi de l'esdeveniment es va representar amb tan èxit de públic que es va repetir a l'inici de la sessió de clausura. Les dues obra de creació col·lectiva van ser el monòleg d'una clown, *La fregona*, dirigit per Bea Huber del Col·lectiu de Dones de Matagalpa de Nicaragua, que tracta dels somnis d'una dona immigrant i, d'altra banda, l'obra multidisciplinar *La familia de la cerda* de l'associació de Barcelona Mujeres en Escena, que va debatre sobre la mestressa de casa disposada a canviar la seva realitat i que va contar amb la interpretació de Luz Marina Gil, Mara del Alar i Ximena Escobar.

De totes les conferències oferides, destaquem la de Hugo Cruz, fundador del CTO de Porto (Portugal), en què va interaccionar amb el públic a partir d'un vídeo d'una peça de Teatre Fòrum per a reflexionar sobre com afecten a la població els acomiadaments massius de fàbriques portugueses que marxen a l'Europa de l'Est. També comentem la conferència de Flavio Carvalho, coordinador del Col·lectiu Brasil Catalunya, que va tractar les relacions entre el TO d'Augusto Boal i la Pedagogia de l'Oprimat de Paulo Freire i, finalment, la conferència de l'actriu espanyola Susana Cebrián, de Viduadelatierra, que va explicar com el

seu grup de teatre social va participar en un projecte creatiu i teatral que denunciava les hostilitats que pateixen els habitants de Atacama (Xile) per defensar les seves terres.

En la mostra de vídeos, es van visionar una desena de treballs i la majoria tenien relació amb projectes fets a Amèrica Llatina en col·laboració entre entitats catalanes i entitats autòctones: sobretot es van presentar els projectes de Colòmbia, encara que Argentina, Mèxic i Guatemala també van tenir el seu lloc. Cal esmentar que també es van dedicar treballs a la figura del Clown social.

La presència dels grups Catalinas Sur i Teatro Esquina Latina va ser possible en aquesta IV Trobada gràcies a la Fundació Xarxa Grogga, de la qual són membres, igual que Pa'tothom. Es va aprofitar la trobada per a realitzar simultàniament unes jornades de sensibilització sobre l'art per a la transformació social sota la direcció de la Xarxa Grogga que va acollir durant tot el mes d'abril l'exposició *Art, educació i desenvolupament* al local de Pa'tothom i que descobria els projectes creats per totes les entitats integrants de la Fundació. També es va procedir a celebrar una taula rodona sobre el tema que va tenir de ponents a Bianchi, Cajamarca, Àgia Luna d'Artixoc i Raquel G. Debart de la Casa Amarilla. El moderador va ser Marcel·lí Puig d'Artibari.

En l'acte de clausura, festejat en el Patronat Cultural de Cornellà, Jordi Forcadas després de l'obra del grup de TO de Paris, va assenyalar les conclusions de la IV Trobada: l'experiència demostra que el ciutadà pot trobar des del seu entorn un bon camí per a millorar el món o, almenys, la seva realitat més propera i que de vegades no és necessari el suport del govern ja que la comunitat és l'autèntica protagonista i artífex del canvi social.

Després de l'emotiu taller a càrrec de Catalinas Sur, es va finalitzar l'esdeveniment amb un extraordinari i energètic cant a l'esperança a càrrec de les veus de rap Gota Doble, dos germans equatorians residents a Barcelona, i d'Alí, membre de Renacientes, grup de la comunitat Cacarica de resistència pacífica de Colòmbia.

Certament, per a reflexionar sobre les inferències tretes d'aquesta IV Trobada, cal tenir en compte tot el que es va divulgar en el diari *Fet del dia*, el mitjà de comunicació que va unir tots els assistents de l'esdeveniment i que es mereix un esment especial a causa del seu gran valor com a crònica periodística dels dies de l'esdeveniment: cinc números que van sortir del 16 al 20 d'abril de 2008 totalment gratis. *Fet del dia* va veure la llum gràcies als esforços de Mariona i Oihane, dos estudiants de Pa'tothom, que de manera voluntària es van dedicar a deixar per escrit l'esperit d'una trobada de tal magnitud.

El diari era multilingüe, ja que es van entrevistar diversos especialistes en la seva llengua materna i en les seves quatre pàgines de text i imatges va haver-hi lloc per a totes: les editorials que Portal va escriure sota el títol *Què es cou en el forn? El que diu el forner sempre és veritable* que pretenia fer reflexionar sobre l'inquietant panorama de l'actualitat mundial; l'apartat *Els mestres forners parlen* es va centrar a dialogar amb els entesos Cajamarca i Ocampo, Julián Boal, Lacoste i Bianchi, Baumannn, Pereira i, per descomptat, amb els germans Forcadas; un altra secció va ser *Les molles d'ahir. Algú sembla el pa i l'altre ho recull*, on es van resumir amb molt dinamisme els tallers, conferències, obres, vídeos, etc. que s'anaven succeint a través de les paraules dels participants-voluntaris; sota l'epígraf *Menú del dia*, es va recordar l'ordre del dia amb horaris i adreces i, com a bon diari, l'humor no hi podia faltar en la secció *Llenya al foc. De les sobres, es fan obres*, que mostrava el bon humor que formava part del bon ambient que es respirava.

Amb la finalització de l'esdeveniment, es va presentar oficialment el nou logotip de Pa'tothom, creat per Portal: es deixa enrere el croissant i se substitueix per una mitja lluna blanca amb un nas vermell de pallasso.

En definitiva, la IV Trobada Internacional de Teatre i Educació va ser una trobada europea de teatre social que es va desviar per fer-nos arribar el Teatre Comunitari d'Argentina, el

Teatre de Creació Col·lectiva de Colòmbia i novament, el Teatre de l'Oprimit de Brasil. Un any més, es va donar una gran assistència de professionals estrangers, però en aquesta ocasió l'ambient "llatí" era més palpable, no solament pels professors convidats, sinó també per la procedència de molts dels participants. Va ser molt encertat el fet d'incloure en el programa a professionals autòctons que col·laboren amb grups d'Amèrica Llatina.

Montse Forcadas, en la seva entrevista per al diari *Fet del dia*, va indicar: "Volíem donar la paraula a Llatinoamèrica. No a l'inrevés com sempre s'ha fet, on els europeus han de dir com es fan les coses, les seves coses. Hi ha un potencial molt gran a nivell teatral a Llatinoamèrica i volem donar-lo a conèixer." Amb tota seguretat aquest objectiu es va aconseguir.

En relació a la premsa escrita sobre les Trobades, esmentem que ja durant la II Trobada hi va haver un cert interès, però durant la III i la IV Trobada la premsa es va bolcar molt més per a donar a conèixer aquest tipus de teatre, tal i com ho demostra el recull que es pot trobar al lloc web de l'escola.

És indubtable que el paper que han tingut les Trobades en el món del teatre social a Catalunya ha estat clau per a la difusió i el desenvolupament de les metodologies del teatre social: la I Trobada va ser la llavor gràcies al programa Drama Way, la II Trobada va representar la primera difusió del Teatre de l'Oprimit de forma més multitudinària; la III Trobada, dos anys més tard, va posar de manifest que l'expansió del TO era tant important que va reafirmar el fet que els seus practicants han de ser militants i activistes, i, per últim, la IV Trobada va demostrar que els països llatinoamericans també tenen les seves metodologies per a desenvolupar el teatre com a acció sociopolítica i que se'ls ha de tenir en compte.

Després de la finalització de l'última trobada, Pa'tothom ja pensava en com fer la del 2009. L'estela de l'èxit aconseguit era una bona raó per continuar amb aquesta manera de difondre les metodologies del teatre social fet tant necessari en el nostre país. Les trobades han estat un punt de referència, com ja hem vist, i la trobada de 2009 ha de ser un pas més enllà que superi tot el que s'ha ofert i experimentat en les anteriors trobades. Finalment, la V Trobada Internacional de Teatre i Educació es farà entre el 15 i el 17 d'octubre de 2009 i estarà dedicada al teatre com a recurs d'intervenció socioeducativa en àmbits de la salut mental. En aquesta ocasió, Pa'tothom comptarà amb la col·laboració especial de Pallapupas i es tractarà de donar a conèixer diversos projectes tant nacionals com internacionals: es vol obrir debat sobre les metodologies que s'utilitzen en aquest camp, posant èmfasi en els projectes barcelonins, que ofereixen una nova visió a aquesta tasca. Hi participaran Locos por el teatro de valència, Héctor Aristizabal (EUA), Teatro Integrato (Itàlia) i entre d'altres.

3.4 PA'TOTHOM, ESPAI D'ART

Pa'tothom sempre ha dedicat el seu espai a l'art plàstic i posa a disposició dels artistes la seva entrada que anomenen Sala d'exposicions de Pa'tothom. El centre no cobra res per l'espai ni en cas que es vengui una obra. S'obren les portes a nouvinguts i a artistes novells.

Durant els quatre primers anys del centre, es van fer 9 exposicions per any, ja que es planejava una al mes durant tota l'època acadèmica. L'any 2005 es van fer 5 exposicions i es va pensar en realitzar exposicions de pintura dels interns a centres penitenciaris.

Enmig del canvi de rumb de l'entitat, el 2006 es van fer 8 exposicions:

- Exposició de pintura realitzades al Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona, Presó de la Model del 18 d'abril al 18 de maig de 2006.

- Exposició de pintura de Mínguez del Centre Brians I en què presenta una rabiosa exposició d'olis i aquarel·les del 24 al 7 d'abril del 2006.
- Exposició fotogràfica *Pasos por la Cisjordania ocupada* per Irene Santiago i Arianna Vindici l'1 de juny.
- Exposició de pintura de *Claire d. Mcbride* del 16 de juny al 15 de juliol.
- Exposició fotogràfica *El Chad: miradas a chadianos y refugiados Sudaneses* per Eduard Salvador i Núria Serre del 28 de setembre fins al 19 d'octubre.
- *Espacio expresivo*, exposició de pintura a càrrec de l'alemanya Marion Riddering del 20 d'octubre a 14 desembre.
- *24 miradas sobre el Raval*. Exposició que mostra la fotografia de joves estrangers organitzada pel Servei Civil Internacional del 15 desembre de 2006 al 31 de gener de 2007.

El 2007 es van fer 8 exposicions a càrrec de la galeria Wandergalerie i de In-public:

- *Le mele di Eva* de Giovanni Mocci. Exposició realitzada per Wandergalerie inaugurada el 8 de febrer i exposada fins al 28 de febrer.
- *Jardín de sentimientos*. Exposició de Catalina Sampedo Arrubla, organitzada per Wandergalerie.
- Sislay presenta l'exposició *La flor caminante* del 3 al 23 d'abril.
- *Serda*. Exposició organitzada per In-public inaugurada el 4 de maig amb una actuació musical que va durar fins al 20 de maig de 2007.
- *FeminitArt*, art amb ànima de dona. Exposició de l'obra sorgida del taller artístic realitzat al Centre Penitenciari de Dones de Barcelona, exposada a la seu de Pa'tothom dins del projecte Eureka del 21 de maig al 2 de juny.
- *2 ciudades por 1 agujero*, una creixent mirada a Barcelona i Berlin per la càmera obscura. Exposició de fotografies de Matthias Hagemann organitzada per Wandergalerie i In-public del 14 al 28 de setembre del 2007.
- *Del no-res*. Exposició d'objectes i dibuixos de Roser Capdevila organitzada per In-public del 5 d'octubre al 29 de novembre del 2007.
- *ART versus Esclerosi Múltiple*. Pintures realitzades per l'Associació Catalana La Llar de l'Afectat d'Esclerosi Múltiple exposades del 10 al 21 de desembre del 2007.

Durant l'any 2008 i primer semestre de 2009, s'ha fet les següents 9 exposicions:

- Exposició d'art Alexandra Granados en què exposa escultures de cartró i llum al febrer de 2008.
- *Somnis d'un viatge*. Exposició dels quadres d'Eva Puig al maig de 2008.
- *Urban Fragments*. Exposició de fotografies de construccions urbanes verticals fetes per Sabine Wild a New York i Matthias Hagemann que utilitza la tècnica de l' intra-càmara-collage. Del 31 de maig al 27 de juny 2008.
- *Du côté de chez Toi?* Exposició de les obres d'Anicet Olivier. Del 4 de juliol al 23 de juliol.
- *Cuando pienso en ti*. Exposició de les seves il·lustracions i collages de Raquel Marin, guanyadora de premis com el premi INJUVE 2007. Del 2 al 31 d'octubre de 2008
- *Tu casa es mi casa*. L'exposició de l'artista Helle Thomassen, il·lustradora i pintora danesa veïna del Poble Sec de Barcelona, és una reflexió sobre els delicats límits de la intimitat de cadascú. Del 6 al 28 de novembre de 2008.
- *Mirades sobre Palestina*. Exposició que va del periodisme a l'art amb obres de Laila Serra, Gemma Serrahima, Manuel Atuan i Samira Badran. Com a activitat complementària es va fer una conferència el 9 de febrer a càrrec de Laila Serra Badran i Gemma Serrahima Mackay. Del 22 gener a mitjans de febrer de 2009.
- *Les últimes coses*. Exposició fotogràfica de Mercè Rodríguez. Del 14 de febrer al 31 de març de 2009.
- *El somriure de la Cadira*. Un grup de joves graffiters, Coet, Treze, Shana, Sewak, Cronos i Marindrah, va restaurar mobles collits al carrer que després es van exposar a l'entitat. Es va fer la pintada pública el 18 de juny de 2009.

Com hem vist, la majoria d'exposicions fetes durant tota l'existència de Pa'tothom no tenen relació amb el teatre social, tot i que algunes sí que tenen intencions socials perquè tracten problemàtiques latents en la societat. El fet que, com hem dit abans, siguin exposicions gratuïtes tant per als artistes com per al públic demostra que l'entitat no només té la intenció d'acostar el teatre a tothom, sinó que també pretén acostar tot tipus d'art a tothom. Realment és significatiu que una escola de teatre doni importància a l'artista de les belles arts, tant que, fins i tot en alguna ocasió, alguns d'aquests també han col·laborat en projectes teatrals de l'escola.

4. AMINA BUSCA FEINA

4.1 ORIGEN I POSADA EN MARXA DEL PROJECTE

Amina busca feina és un projecte que va començar a sorgir entre el gener i l'abril de 2007 a partir d'una idea de la família marroquina El Hilali, formada per la mare, Amina, i els seus dos fills mascles, Hamza i Ayoub, que estaven cursant estudis teatrals a Pa'tothom. Amina també té una filla petita anomenada Jasmina, que no participa en el projecte. L'Amina explica així com se li va ocórrer la idea:

“Al principi no sabia res, treballava netejant escales i em passava el dia així, fins que un dia li vaig comentar a l'Ayoub que podríem fer alguna representació. [...] Cal dir que l'Ayoub sempre m'havia demanat que li donés idees per a fer representacions. Jo li explicava històries, moltes d'elles certes i autobiogràfiques. Potser va ser això el què em va motivar a voler iniciar aquest projecte teatral. Així doncs, l'Ayoub li va comentar a la Montse Forcadas i ella va acceptar encantada. De fet, aquesta afició pel teatre ve des de sempre. A casa érem tota la família qui representava, ens inventàvem qualsevol cosa per a gravar. Així doncs, abans de fer l'obra i de fer teatre ja portàvem aquesta vena teatral.”¹²⁰

Montse Forcadas va ser la que va donar l'empenta a Jordi Forcadas perquè s'involucrés com a dramaturg i director de l'obra de teatre que volia donar a conèixer les problemàtiques de la mare dels dos alumnes El Hilali.

Amina volia parlar sobretot dels problemes que té per poder accedir a molts llocs de treball pel fet de ser una dona musulmana i de no parlar català. Ella també volia denunciar la situació familiar que esdevé a partir de les seves múltiples visites a la seguretat social, a l'INEM, a les ETT, etc.

L'obra de teatre es va començar a treballar a la casa dels El Hilali, els dos fills conjuntament amb la mare feien improvisacions de les situacions que l'Amina volia denunciar que comenta amb aquestes paraules: “Tal i com et deia, primer ho vèiem com un joc i jugàvem a casa i, després, es va plantejar i ja ho vam assajar.” Quan van començar a assajar amb el Jordi, van començar a polir totes aquestes improvisacions i a descartar les que eren repetitives. Als assajos assistia sempre Montse Forcadas per donar el seu punt de vista. Tota la família era creadora del text i investigava la seva realitat que després articulava verbalment a través de l'escena. La creació de l'attrezzo, el vestuari, la música i la caracterització també han estat a càrrec de la família i les ajudes externes van ser mínimes.

4.2 PROCÉS DE CREACIÓ

4.2.1 Improvisació i creació col·lectiva de l'obra

Per analitzar el procés de creació i la dramaturgia de l'obra de Teatre Fòrum *Amina busca feina* tindrem en compte la teoria sociològica que Portal ha desenvolupat per crear una obra de Teatre de l'Oprimat i també ens guiarem en el model d'anàlisi que empen Carles Batlle i Joan Abellan. El model utilitzat per Abellan, el podem trobar a la seva tesi doctoral titulada *La dramaturgia escrita de la companyia Joglars*¹²¹.

¹²⁰ Entrevista a Amina i fills. Vegeu Annex 1.

¹²¹ Joan Abellan. “La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El joc a Daaalí)” Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. 2007. Tesi doctoral.

Jordi Forcadas, a més de guiar-se per la teoria de Portal, utilitza la dramàtúrgia del Roberto Mazzini¹²² per crear l'obra de Teatre Fòrum i es fa sis preguntes essencials:

- És real? Té informacions reals?
- Té una estructura de fòrum? És a dir, té antagonista i protagonista, té finestretes obertes a una possible solució? Té un final negatiu amb crisi xinesa?
- Els personatges estan treballats de manera profunda o són caricatures i estereotips? L'oprimit pot lluitar contra l'opressor?
- És una obra atractiva des del punt de vista visual i estètic? La seva escenografia, l'attrezzo i el vestuari poden representar una metàfora del tema tractat? És un ràdio fòrum?
- És una obra que presenta una obertura des del punt de vista ideològic que desemboca en molts camins? Permet anar més enllà de l'opressor visible i detecta, per exemple, opressions més estructurals?
- La recepció de l'obra provoca que l'espectador senti la necessitat de substituir l'actor?

Segons Mazzini, el procés d'elaboració de l'obra de Teatre Fòrum segueix el següent esquema: nus, embrió i model. Mazzini anomena *nus* a la percepció individual d'un problema i *embrió* al procés de recerca d'un model a partir de l'anàlisi tant racional com creativa del problema tractat. L'oprimit ha de seguir els passos que l'Educació Estètica de Boal declara necessaris i imprescindibles per arribar al model. Durant l'embrió, hi ha processos bastant oberts on es van debatent les sis preguntes anteriors. És una anada i tornada entre el nus i el model, confrontant el que es projecta sobre l'escenari, amb la història individual de la qual es parteix. Finalment, per a Mazzini *model* és quan un text es fixa amb imatges, com la música, es tindrà un model d'obra de Teatre Fòrum que acabarà d'arrodonar amb els fòrums posteriors. La crisi xinesa ha de ser-hi des del principi, però després de moltes representacions el model pot canviar mitjançant l'attrezzo, el vestuari, etc., és a dir, una obra de Teatre Fòrum no és un model tancat, pot modificar-se amb el temps.

La recerca, la definició i la redefinició de les preguntes que volem fer els espectadors del fòrum són uns dels eixos principals per a la preparació de la peça de Teatre Fòrum. Com més clara, interessant, pertinent i activadora que sigui la pregunta, més èxit tindrà la peça perquè hi haurà més participació del públic durant el fòrum. Podríem dir que de la realitat passen a una pregunta, d'aquesta passen a una estructura dramàtica que ens porta a una teatralitat final i total del conflicte a tractar.

Després d'haver explicat el model de Mazzini, relatarem el procés de creació d'*Amina busca feina*. Com ja hem dit, *Amina busca feina* és una obra de creació col·lectiva i d'improvisació que es converteix en un espectacle participatiu. Tal com diu Abellan (2007, 35), les creacions artístiques dels anys seixanta estaven, igual que *Amina busca feina*, lligades a una idea de construccions artístiques, ideològiques i revolucionàries. Abellan comenta que aquestes obres s'usaven com autèntiques armes d'activisme social, que també podrien dir-se eines, idea que es pot aplicar al Teatre Fòrum, que en el cas que ens ocupa té totalment un sentit polític.

La metodologia teatral de treball d'Augusto Boal és una ideologia social i política al cent per cent, ideologia que Forcadas també ens transmet a través d'*Amina busca feina*. Si la metodologia de Boal és sociopolítica, també resulta lògic fer una anàlisi sociopolítica a l'hora d'idear un projecte del TO. Forcadas té en compte el model creat per Portal, que hem esbossat molt dèbilment en el capítol anterior, ja que només hem comentat per sobre la teoria del Component Cultural i la seva relació amb la creació de personatges. Ara,

¹²² Roberto Mazzini és director del grup de Teatre de l'Oprimit Giolli d'Itàlia.

explicarem la metodologia de Portal que Forcadas aplica en les seves creacions dramàtiques relacionades amb el Teatre Fòrum, encara que a l'hora de crear *Amina busca feina*, no es van seguir al peu de la lletra tot els passos, perquè en aquell moment Portal encara estava fent els primers intents d'aplicació de la seva metodologia d'investigació social a través de la pràctica feta a l'escola i que ha vist la llum, finalment, al 2009, tal i com hem comentat.

Portal abans de començar a crear una obra de teatre Fòrum, comenta que el primer pas és detectar el problema de l'opressió en tres fases: primer, estudiant el col·lectiu que té el problema i també les seves necessitats; després, estudiant l'actitud dels oprimits i, per últim, definint l'objectiu del projecte, tenint en compte tots els factors organitzatius propis d'una obra de teatre.

Si Forcadas s'hagués guiat exclusivament per la metodologia de Portal a l'hora de fer *Amina busca feina*, hauria d'haver posat en marxa el DAFO de la situació concreta que vivia l'oprimida: debilitats, amenaces, fortaleces i oportunitats.

Portal¹²³ comenta que per a crear un projecte, aquest podria sorgir d'una notícia, però en el cas d'*Amina busca feina*, la idea del projecte sorgeix completament a partir de la realitat personal de l'oprimida.

Tant Portal com Mazzini consideren que la definició d'oprimit-opressor és el pas més important abans de posar-nos a iniciar un projecte teatral de forma definitiva.

També és interessant comentar el paper que té el jòquer dins la metodologia de Portal i que Forcadas és un bon exemple de la seva aplicació: per crear l'obra de Teatre Fòrum, el bon treball entre actors i jòquer és essencial i és recomanable que sempre hi hagi una persona encarregada del finançament.

Si analitzéssim l'obra d'*Amina busca feina* segons la teoria de Portal, aquesta hauria de parar, atreure i seduir el públic. Això, sempre s'aconsegueix si els objectius es tenen clars: què volem explicar, a qui i per què. Portal també dóna importància a l'espai, al temps, a l'àmbit i al llenguatge de l'obra.

Si reprenem el model d'Abellan, hem de dir que la fórmula d'assaig de la tècnica de creació col·lectiva que s'usa a *Amina*¹²⁴ es basa en l'entrenament actoral i la creació simultània. Malgrat que la improvisació d'actors i actrius com a mètode de creació dramàtica és en l'art escènic una eina d'ús difícil, dóna moltes possibilitats:

- La introducció en la dramàtica de l'imaginari dels mateixos executants.
- Imposa un sentit de l'acció i una interacció dels personatges eminentment performatius.
- Potencia al màxim la forma de convicció dels intèrprets en la representació, atès que el que repetiran davant del públic és sempre acció i expressió creades expressament per ells mateixos. (2007, 40)

Com ja hem comentat abans, aquesta obra de Teatre Fòrum es va gestar a partir d'una idea de l'Amina i a partir d'un treball col·lectiu que va durar mesos en què es van fer improvisacions i xerrades què van fixar l'acció, l'actuació i l'espai fins a tenir una estructura definitiva.

Forcadas busca una estètica de la interpretació teatral a partir de l'anomenat actor social: a partir d'una situació petita es proporciona una nova dimensió de la problemàtica a través de

¹²³ Entrevista a Juan Miguel Portal. Vegeu Annex 1.

¹²⁴ En algunes ocasions es farà referència a l'obra *Amina busca feina* només com a *Amina*. No confondre amb *Amina* sense cursiva, que fa referència a l'actriu.

les vivències de l'oprimit, l'Amina en aquest cas. En el Teatre Fòrum mai no es busca una gran situació per tractar.

Amina busca feina va comptar amb el següent equip artístic que alhora era quasi el tècnic:

- La família El Hilali (Amina i els seus dos fills) són els intèrprets que a partir d'una realitat sociocultural comuna van treballar per desenvolupar una situació que volien denunciar.
- Jordi Forcadas va ser el director, el conductor i el dramaturg de l'obra.
- Montse Forcadas va fer de supervisora del projecte social i l'encarregada de la part econòmica i administrativa del projecte.

El lloc que es va utilitzar per assajar l'obra va ser la seu social de Pa'tothom. Majoritàriament, la sala gran encara que en un primer moment la família El Hilali va assajar a casa seva. En aquell espai es buscava un nivell de concentració màxima, ja que el text de creació a vegades era mínim. L'espai on es crea l'espectacle pot condicionar la seva atmosfera i la seva dimensió, així com la invenció dels actors i la del director podien variar. En aquest cas, però, sobretot es va tenir en compte la plasmació de la realitat dels espais on es produeixen les diferents situacions d'opressió, com per exemple la oficina de l'INEM, però tenint com a consigna un attrezzo mínim a utilitzar.

Encara que el model que va crear Abellan va ser utilitzat per analitzar les obres de Els Joglars, aquest anàlisi també ens serveix per estudiar *Amina busca feina*. L'obra va tenir un temps d'assaig aproximat d'uns tres mesos. Durant el Nadal del 2006 es van preparar els marcs referencials del projecte a casa dels El Hilali, després es va passar a les improvisacions i finalment a la composició definitiva de l'obra.

Els marcs referencials de la improvisació d'*Amina busca feina* es van fer a partir d'una proposta o idea de l'Amina que després durant un període de temps es van convertir en uns antecedents referencials amb els quals l'equip es llançava a la improvisació. Les investigacions es feien tenint en compte l'experiència amb el tema a tractar que tenien el grup d'actors i el director. L'objectiu principal era acostar-se a la realitat que va portar finalment a una improvisació adequada per a un Teatre Fòrum de denúncia social.

Seguint la teoria d'Abellan (2007, 55), el material referencial es pot aconseguir a partir de diversos mètodes que aplicarem a *Amina*. Aquests mètodes són l'atzar, la documentació verídica, la documentació fictícia, les immersions i l'entrenament i els simulacres en viu.

El mètode de l'atzar es basa en la creació d'improvisacions sobre una mateixa situació a partir de diferents ritmes, sons, imatges, paraules escollides a l'atzar, notícies del diari, etc. cada vegada que s'improvisa de nou. Aquest mètode es va utilitzar poc per a la creació d'*Amina busca feina* perquè a l'hora d'improvisar tot estava molt basat en les pròpies experiències de la vida de l'Amina. Per exemple, l'Amina a l'escena de l'INEM improvisava a partir de les seves professions reals, és a dir, modista i dona de neteja.

La utilització del mètode de documentació verídica en la realització d'*Amina busca feina* ha estat la base del procés de creació de l'obra. A l'hora de crear les escenes s'han tingut en compte notícies, anuncis i textos periodístics reals, documents oficials de l'administració pública referents als departaments de treball i salut, documents sobre legislació d'estrangeria i legislació laboral (contractes, drets del treballador, etc.). També es van tenir en compte alguns textos que permetien estudiar casos anteriors semblants a la situació que es planteja a l'obra per veure com s'havia arribat a canviar la realitat actual en relació a aquest tema. El Teatre Fòrum també es pot considerar un tipus de teatre document, utilitzat en els anys seixanta i setanta pel mateix Boal. En aquella època es representaven espectacles basats en fets històrics i elaborats a partir de materials documentals dramatitzats. Per tal de treballar millor les improvisacions és interessant tenir en compte l'estructura de l'obra en el moment de recopilar el material necessari.

La documentació fictícia també s'ha donat a *Amina busca feina* en el fet que es van crear i simular documents per tenir-los en compte com a arguments referencials a l'hora d'improvisar com, per exemple, el contracte laboral que la Pepi fa signar a l'Amina, les ofertes de treball del taulell de l'INEM, la llista d'escals que ha de fer l'Amina quan la Pepi la contracta o el text de l'home que presenta el vídeo sobre seguretat laboral a l'empresa de la Inés-Marta, entre altres.

Per a la creació d'*Amina busca feina* no es van fer improvisacions preliminars a les fetes durant els mesos d'assaig i no es van fer simulacres en viu en els espais reals que apareixen representats a l'obra. L'equip no va anar mai a assajar cap de les situacions a, per exemple, una oficina de l'INEM, de benestar social, etc. tot i que totes aquestes situacions, l'Amina ja les havia viscut a la pròpia pell.

La immersió i l'entrenament especial de l'Amina i els seus fills que va portar a terme Jordi Forcadas es va basar en exercicis d'escalfament habituals en els cursos de formació d'actors, seguint les directrius de Boal, però no relacionats explícitament amb el contingut de l'obra.

A l'hora de crear personatges, Forcadas té en compte el Component Cultural (CC), però en el cas de l'obra que ens ocupa, Forcadas va decidir no aplicar-lo de forma indispensable perquè dos dels actors es representaven a ells mateixos i perquè en aquell moment l'aplicació del CC encara no estava consolidada completament. Malgrat tot, passem a definir els elements del CC¹²⁵, que en el capítol anterior només hem esmentat:

- Sobreentesos: tots aquells pensaments que donem per suposats degut a la nostra experiència.
- Experiències: són les vivències que tenim al llarg de la vida i que constitueixen un valor important en els sobreentesos.
- Expectatives: són les actituds que tenim davant del nostre futur, tenint en compte les nostres experiències del passat i el present.
- Jerarquització: les persones necessiten prioritzar les seves expectatives a l'hora de decidir per quines lluitaran i això fa que canviïn o no la seva realitat.
- Límits: els límits de les persones estan lligats a una escala de valors i una ètica, per què no sempre es pot fer *tot pel tot*.
- Comportament: Seria el punt més important del Component Cultural que explicaria com condicionem la nostra manera d'actuar davant dels altres segons la nostra ideologia, religió, raça, educació, etc.

La manera de treballar de Els Joglars és equiparable al Teatre Fòrum ja que en aquest la improvisació actoral és un mètode col·lectiu de creació de dramatúrgia sense un text prèviament fixat, encara que Boal, en algun moment, va escriure obres perquè fossin representades. A *Amina busca feina* les escenes a crear estaven escollides prèviament per la pròpia Amina, però el text es va anar escrivint gràcies als actors i al jòquer, que fa de guia. Es fa un estudi previ de la situació real de l'Amina i es delimiten els episodis que es volen representar.

El procés de creació d'aquest Teatre Fòrum va tenir en compte les preguntes de Mazzini i és pot analitzar seguint les tres fases que Els Joglars aplicaven a l'hora de crear les seves peces teatrals¹²⁶: preparació, improvisació i fixació.

Com ja hem dit abans, l'Amina va fer el seu propi esquelet de l'obra i Jordi Forcadas, com a conductor de la creació de l'obra, va disposar aquesta estructura tenint en compte les directrius del Teatre Fòrum. El jòquer¹²⁷ ha de tenir la capacitat de predisposar els actors per

¹²⁵ Portal, 2009, p. 59-63.

¹²⁶ Abellan, 2007, p. 79.

¹²⁷ En aquest moment ens referim al jòquer com a conductor de la creació artística i no com a conductor d'un fòrum.

a la creació i ha de capturar les bones idees dels membres de l'equip i desenvolupar-les en les improvisacions. La comunicació entre el jòquer i els actors ha de ser excel·lent en tot moment perquè l'obra creada finalment assoleixi l'objectiu fixat des del principi del projecte. El jòquer ha de ser capaç de fer que els actors improvisin fins a arribar a la concreció de la realitat. Jordi Forcadas prefereix anomenar-se jòquer abans que director de l'obra perquè considera que el director té massa poder de decisió. Ell pensa que si interfereix massa en l'obra, aquesta perd la seva espontaneïtat i originalitat. Treballa com a motivador, animador i comunicador per tal de donar confiança a l'actor perquè sàpiga delimitar el moment per no confondre realitat amb teatre. Per exemple, Forcadas va mostrar a Amina que alguns detalls de la seva vida es podien eliminar perquè l'important no era explicar-ho tot, sinó que hi hagués uns trets concrets i coberts per crear empatia amb un nombre més gran de col·lectius.

Els actors de Teatre Fòrum són dramaturgs de l'obra conjuntament amb el director perquè tots ells ja tenen un bagatge gràcies a l'observació de la realitat i a la documentació. Sempre, en el Teatre de l'Oprimit, els membres d'un grup han de compartir un fons ideològic comú per fer la seva denúncia.

A l'hora de crear els personatges a vegades potser cal que els actors eliminin de tics i manies pròpies de l'actor que no necessàriament ha de compartir el personatge. Forcadas en cap moment va haver de "polir" els actors d'*Amina* perquè Amina i el seu fill petit feien d'ells mateixos. En el cas de l'Ayoub, es van haver de treballar peculiaritats de la forma de ser de l'Ayoub que no eren pròpies dels personatges femenins, per exemple.

Per començar a improvisar, Forcadas van començar tenint en compte les situacions escollides per l'Amina després del treball fet a casa seva. Si en un primer moment l'Amina va suggerir unes vint situacions diferents, a mida que s'anaven treballant es van anar escollint les cinc situacions que finalment es representen a l'obra. La improvisació de les escenes es fa des d'un punt de vista totalment convencional, però que es complementa amb les tècniques d'assaig de Boal que explica en el seu llibre *Juegos para actores i no actores*(2002). En un primer moment, Forcadas busca que l'Amina i els seus fills juguin per tal d'anar fixant el text. En el moment en què ja tenen el text mínimament fixat comencen a assajar les escenes seguint les tècniques boalianes. En Jordi Forcadas en algun moment dels assajos prenia apunts a mà sobre el text que anava sorgint en cada situació a partir de les improvisacions. Els diàlegs, basats en la realitat, sorgien de forma totalment natural, però en Forcadas els matisava per tal que poguessin provocar en el públic una reacció espontània per solucionar el conflicte de l'escena en qüestió.

Forcadas a l'hora de crear les escenes sempre tenia en compte el concepte de finestra i la crisi xinesa pròpia del Teatre Fòrum. Per a Forcadas, el concepte de finestra és un punt on el personatge fa una cosa però n'hauria pogut fer una altra per així, a través del fòrum, observar què hauria pogut fer de diferent el personatge. Un exemple de finestra seria quan l'Amina signa un contracte tot i no entendre el què ha signat: és clar que no ho hauria d'haver fet. Podem parlar, doncs, d'una gran finestra. Un altre exemple és que en un moment de l'obra, ella diu que no sap llegir i tot i així la veiem signar un contracte que no entén; en aquest moment es ressalta que ella pren una decisió. A l'hora de repetir l'escena en el Teatre Fòrum aquesta finestra es veurà molt visible perquè entri un espect-actor a canviar la situació. En aquest moment podem considerar que l'espect-actor s'està convertint en dramaturg pel fet que canvia la trama. El jòquer, a l'hora de crear aquestes finestres, ha d'evitar conduir al públic i manipular-lo cap a una finestra que potser no ha estat vista o que finalment és una sortida invàlida perquè s'ofereix una solució màgica.

A l'hora de buscar una crisi xinesa, *Amina busca feina* segueix la següent estructura de quadres: Com que *Amina busca feina*, primer de tot visita l'INEM, després és derivada a un treballador social i, a continuació, troba feina a través d'una ETT. El següent pas és posar-se en contacte amb una empresa de serveis que, finalment, li oferirà una feina com a dona de neteja en una gran superfície on es produirà la crisi xinesa. L'estructura clàssica en el Teatre

Fòrum és que una situació que porta a l'altre en una relació de causa-efecte. En canvi, en aquest cas les situacions són més aïllades dins d'una coordenades espai-temps, és a dir, les situacions es succeeixen d'una manera no conductista. A *Amina* es van seleccionar uns moments vitals de la vida de l'oprimit en què l'opressor fos visible. A més, es pretenia deixar clara la relació opressor-oprimit establint, d'una banda, els mecanismes d'opressió i de l'altra, l'actitud o les motivacions de l'oprimit. Per tant, s'oferien ambdues visions de les mateixes situacions. Cal destacar que la motivació de l'oprimit és una de les parts més difícils de plasmar. En un moment, l'Amina va triar com a motivació personal aquest pensament: demà he de tenir menjar pels nens. A més, el fet de trobar una feina es va anar transformant en una manera de mantenir la seva dignitat.

Durant el procés de creació també s'ha de tenir en compte tot el que es correspon la creació de l'espai, el vestuari, la música, la il·luminació i l'atrezzo. Aquests factors extraactorals també s'han d'anar concretant a mida que s'avança en el procés de creació actoral i en el cas d'*Amina busca feina* el vestuari escollit es va començar a utilitzar a les últimes setmanes abans de l'estrena per aconseguir una millor concreció de personatges, sobretot per als papers de l'Ayoub, gràcies, per exemple, a la utilització de les perruques.

4.2.2 Procés de creació del text de l'obra

La mecànica de l'aportació, la selecció i la fixació del material produït en les improvisacions es feia de forma col·lectiva, encara que Jordi Forcadas sempre tenia la última paraula en relació al text escollit tenint en compte l'interès que aquest pogués tenir. Hi ha una aportació general de contingut que es seleccionarà de forma natural durant els assajos i la fixació textual final no es donarà fins poc abans de les pre-estrenes.

En cap moment els actors van treballar amb el guió a la mà. A mida que passaven els dies, s'aprenien els diàlegs a base d'improvisacions i repeticions dels esquemes fixats en assajos anteriors. El procés d'edició definitiva del text es dona, per descomptat, després de tenir la sinopsis argumental ben definida. Després el diàleg improvisat es va refent dia a dia fins que Forcadas hi dona el vist-i-plau. Forcadas va decidir enregistrar en vídeo algun moment dels assajos però no ho va utilitzar perquè els actors s'apreguessin el text o milloressin la seva creació de personatge, sinó com una mena de documentació audiovisual del procés.

D'altra banda, el text d'*Amina busca feina* no està publicat oficialment. El text dramàtic amb el qual treballem manté el títol en català però està escrit en castellà perquè fos més accessible a l'Amina, ja que no sap ni llegir ni escriure català. Malgrat aquest text final, és important recalcar que, tot i que durant les improvisacions s'anaven fixant els diàlegs que transmeten les idees claus de cada escena i que finalment van quedar plasmades en el text, cada cop que es torna a representar l'obra, els actors es permeten la llibertat d'improvisar els diàlegs sempre sense alterar les idees que ja s'ha fixat i que es volen transmetre. El text que tenim per objecte d'estudi d'aquest treball de recerca no és el mateix que el del dia de l'estrena perquè a mida que s'ha anat representant la peça teatral, l'estructura dels diàlegs s'ha vist modificada en alguns moments per raons ideològiques des del punt de vista social i polític, tal i com veurem més endavant.

D'altra banda, quan un muntatge es reprèn després d'un temps els nous assajos fan que s'introdueixin novetats importats tal com va passar durant l'última representació d'*Amina busca feina* feta el gener del 2009 i de la qual parlarem extensament més endavant. D'altra banda, Pa'tothom no ha tingut mai la intenció de publicar el text de l'obra i a la web només es pot obtenir un breu dossier de l'obra.

4.3 DRAMATÚRGIA I ESCENIFICACIÓ DE L'OBRA

4.3.1 Contingut argumental i estructura

Per analitzar la dramatúrgia de l'obra, tornem a situar-nos en el model utilitzat per Abellan en la seva tesi doctoral.

Fins ara hem constatat clarament que el contingut argumental d'*Amina busca feina* està basat totalment en fets reals i que la seva intenció és fer una denúncia social de la realitat de l'Amina que es pot extrapolar a altres casos similars.

Per arribar a l'argument final, cal tenir present que tot parteix de la improvisació a partir d'unes idees. L'Amina parteix d'un context i unes circumstàncies viscudes, una situació a partir de la qual s'ha d'improvisar l'acció, que sempre en tot moment busca l'objectiu temàtic final: descriure el seu difícil camí per a trobar feina. A partir de la situació que viu l'Amina, hi ha un desenvolupament argumental que es donarà en vuit escenes. A part d'aquesta estructura argumental, queda constància que hi ha una temàtica de naturalesa ideològica extraargumental visible gràcies a dades que ens ofereix el text. Per tant, cal que l'argument d'una obra de Teatre Fòrum estigui sempre unit amb la ideologia que es vol transmetre, és a dir, el discurs.

L'argument, en literatura, és, segons la definició del Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans, IEC¹²⁸, una "articulació dels fets sobre els quals està bastida una obra narrativa."

Tenint en compte aquesta definició, des del punt de vista dramatúrgic, un argument vàlid sorgirà quan el protagonista tingui com a objectiu resoldre el seu conflicte, que assolirà després d'haver superat una sèrie de obstacles. En el Teatre Fòrum, l'oprimint intentarà superar els seus conflictes amb l'opressor malgrat tots els obstacles que aquest o la mateixa societat li posin al davant. Les accions que l'oprimint i l'opressor duguin a terme, construiran el discurs de l'obra.

En el Teatre de l'Oprimint, el conflicte, segons Victor Turner, està relacionat perquè té a veure amb l'estructura social, ja que hi ha una oposició de poders pròpia de la realitat que provoca l'enfrontament entre individus i grups (1988,132).

L'argument d'*Amina busca feina* és desenvolupa com una història oberta, és a dir, la construcció dramàtica de l'obra no ens porta a un final tancat del conflicte, fet rellevant del Teatre Fòrum. L'argument té un discurs temàtic i ideològic que troba veu en el personatge de l'Amina que té un objectiu claríssim com a oprimida: saltar tot els obstacles opressors que trobi pel camí fins aconseguir la feina que necessita per a viure. L'Amina actuarà d'una manera o d'una altra segons els conflictes que es trobi, ella lluitarà contra uns poders socials que l'enfrontaran fins al límit. Amb poques línies, Pa'tothom va resumir l'argument d'*Amina busca feina* en el programa de mà de l'obra de la següent manera:

"Avui anem al teatre, però no per oblidar l'estrès quotidià, al contrari, coneixerem l'Amina, que bé podria ser la Maria, la Mònica o qualsevol persona que intenta entrar al món laboral. Farem el viacrucis interminable de cues i despatxos per a veure una realitat que sovint assumim des de la resignació total (molts cops pensant, 'això no em passa a mi'), però que aquí ens cal preguntar: És possible canviar les relacions de poder que s'estableixen entre qui necessita una feina i aquell que la pot donar? Poden seguir certes empreses abusant impunement de la precarietat d'un treballador, més si aquest treballador és de fora, no domina la llengua i a més és dona? Posa sobre la taula un problema vist per la gent que ho viu, sense pretendre maquillar una realitat ni donar respostes consoladores. En mans de qui

¹²⁸ Vegeu URL a Recursos electrònics.

està poder trencar l'abús de poder d'uns quants? Som els mateixos treballadors que hem de ser indispensables per a la marxa d'aquesta societat? Que som la falca justa perquè no tremoli la taula de la festa? I nosaltres, què podem fer?"¹²⁹

Quan parlem d'estructura, estem parlant de la forma amb què es presenta l'argument. Es pot dividir en actes o parts, que al seu torn estan dividits en escenes o quadres. Les escenes, tal com afirma Abellan, tenen "estructures de continuïtat"¹³⁰ que fan avançar l'acció dramàtica de l'argument cap a les següents escenes. Cada escena té una estructura interna de temps i espai en què es desenvolupa l'acció. L'estructura dramàtica pot variar d'una peça a una altra depenent dels interessos de l'autor i el director.

Després d'aquesta digressió teòrica sobre el concepte d'estructura dramàtica, passem a analitzar l'estructura de la peça teatral que ens ocupa.

Amina busca feina està estructurada en un únic acte de vuit escenes que ens porten fins a la crisi xinesa, més un epíleg que de vegades no es representa depenent del públic al qual vagi dirigida l'obra. Per tant, la unitat bàsica del text són les escenes que no tenen títol i que segueixen una estratègia de continuïtat espaciotemporal lineal, és a dir, no hi ha cap moment de *flashback* ni tampoc de *flashforward*.

Si analitzem l'estructura segons la teoria de la segmentació del text dramàtic de Carles Batlle (2005, 2005b, 2008), diríem que la trama (grans seqüències) s'estructura en dues escenes inicials, on es presenta a l'Amina i la seva problemàtica social. Després, vénen quatre escenes, on es desenvolupa l'opressió viscuda per l'amina a mans de la Pepi. A continuació, venen les dues escenes finals, on veiem a l'Amina en una nova feina, però que acaba també sent una oprimida més, fins que arribar a la crisi xinesa. Quant a les microseqüències, que hi poden trobar en cada escena, hem de dir que són mínimes i que costa delimitar-les per part del lector. Per exemple, a la segona escena, hi ha canvis segons l'estat d'ànim de l'Amina.

La història és restituïble totalment, segueix un esquema bastant clàssic: podem ajuntar les escenes en un sol acte, model comú del Teatre Fòrum. La relació entre història i trama està prou equilibrada: potser la escena tres i quatre es podrien haver fusionat. El disseny del receptor implícit, en aquest cas un col·lectiu oprimat, està molt ben planificat a priori. La dialèctica entre informació i expectativa es pot considerar bastant correcta. L'obra dona molta informació a cadascuna de les escenes, que creen alhora expectatives. L'acció avança per relacions de causa i efecte en tot moment, encara que sigui en situacions diferents.

Un resum de contingut de les escenes el podem fer així:

Primera escena

Succeeix a l'INEM. Hi intervenen un funcionari, l'Amina i el seu fill petit que es diu Mohammed. L'escena explica com l'Amina ve a interessar-se per unes ofertes que veu en el taulell d'anuncis. Una és de confecció que és la seva autèntica professió i l'altra de senyora de la neteja.

L'Amina es troba amb els primers obstacles que li posa aquest opressor, que només és un titella del sistema, perquè li diu que cap de les dues ofertes de feina són compatibles amb el seu perfil: la de confecció, perquè ella mai no ha fet confecció de marroquineria i pelleteria i perquè per a la segona feina era indispensable saber català. D'altra banda, la documentació es fa molt carregosa i el funcionari demana repetidament papers i més papers.

¹²⁹ Vegeu URL a Recursos electrònics.

¹³⁰ Abellan, 2007. p. 189.

Segona escena

L'escena dos succeeix a l'oficina de benestar social. Els personatges de l'escena són el Toni (treballador social), l'Amina i en Mohammed. El Toni és el personatge menys opressor de tota l'obra, ja que sent molta empatia per la família, parla en català amb en Mohammed i en castellà amb l'Amina. El Toni intenta ajudar a l'Amina perquè estudiï català i trobi feina fàcilment. Un moment clau d'aquesta escena és l'ajut econòmic que dona l'oficina de benestar social a les famílies amb pocs recursos, que simbòlicament són 50 euros al mes.

Tercera escena

Aquesta escena juntament amb la quarta, cinquena i sisena són les que tenen com a fil conductor l'opressió que pateix l'Amina per part de la Pepi, una dona que treballa de coordinadora en una ETT de serveis de neteja. En aquesta tercera escena, l'Amina es troba a casa seva i rep una trucada de la Pepi que li diu que ha rebut el seu currículum a través de l'INEM i que la visitarà a casa seva per oferir-li la feina. L'Amina accedeix sense cap problema.

Quarta escena

La Pepi es troba amb l'Amina davant de casa seva. La Pepi arriba conduint el seu cotxe del que presumeix i porta una joia que mostra a Amina com si fos una mena de premi final de la feina que pot fer dins d'aquesta empresa. En aquesta escena succeeix la primera gran opressió que pateix l'Amina: la Pepi li fa signar un contracte de només dues hores al dia, quan treballa vuit, la resta del sou és en negre. D'altra banda, l'Amina es troba que aquestes vuit hores de feina se les passarà donant voltes per Barcelona, ja que la llista d'escalas que li dona la Pepi a l'Amina estan repartides per tota la ciutat. L'Amina no queda molt contenta però ho accepta tot per necessitat.

Cinquena escena

En aquesta , l'Amina amb en Mohammed estan al metro i és molt tard, més o menys les onze de la nit. L'Amina, en finalitzar la seva jornada laboral ha anat a buscar el seu fill a l'entrenament de futbol, quan de camí cap a casa, rep una trucada de la Pepi, que li dona una mala notícia: ha d'anar corrents al Corte Inglés a substituir una baixa. L'Amina li diu que no perquè encara no ha cobrat. Finalment l'Amina accedeix perquè la Pepi l'amenaça dient-li que no cobrarà i perdrà la feina.

Sisena escena

En aquesta escena apareixen l'Amina i la Pepi. L'Amina se'n va a buscar la Pepi perquè encara no ha cobrat res, després d'haver-li dit que sí a aquesta substitució d'última hora. La Pepi li diu que en aquells moments no té diners en efectiu i que no pot donar-li res. L'Amina decideix emportar-se les claus de totes les escalas on treballa fins que no cobri. La Pepi no aconsegueix parlar els peus a l'Amina i fins i tot l'amenaça dient-li que si se'n va perdrà l'atur i la quitança de la finalització de contracte. Finalment l'Amina se'n va.

Setena escena

En aquesta escena apareix la Inés, que després d'algunes representacions aquest personatge es diria Marta, l'Amina i en Mohammed . L' Inés-Marta és l'encarregada de una empresa de neteja que treballa sobretot per grans superfícies. La seva funció principal és atendre els nous treballadors i donar-los una mínima formació per a formar part de l'equip de neteja dels seus clients. Aleshores, l'Amina i el seu fill es veuen obligats a visionar un vídeo de prevenció de riscos laborals abans de signar el contracte i respondre unes preguntes en un qüestionari, que no poden respondre malament perquè sinó no aconseguia la feina. El vídeo parla sobretot dels EPIS (equip de protecció individual de seguretat) que inclou uns

guants, una bata, un casc i sabates. Després de passar el qüestionari, l'Amina signa el contracte per treballar com a netejadora al Carrefive de Lleida, no sense abans queixar-se per la llunyania del lloc de treball. L' Inés-Marta li treu importància explicant-li que hi ha trens tots els dies a Lleida.

Vuitena escena

En aquesta escena surt un operari de magatzem de Carrefive i l'Amina. Quan arriba a Carrefive és mal atesa per aquest noi, que és un subaltern i no té coneixements d'on és l'equip EPIS que l'empresa li ha promès. El noi li diu que agafi del vestuari un equip utilitzat anteriorment per una altra treballadora. L'Amina decideix no utilitzar l'equip i, a més, com que la seguretat de les guixetes és insuficient, es posa a treballar amb les seves pertinences al damunt. L'operari la veu i li crida l'atenció per les condicions amb què treballa i perquè no està a on li toca. Es discuteixen i l'operari envia l'Amina a parlar amb l'encarregat. Mentre l'Amina se'n va cap a l'oficina, l'operari el truca per explicar-li els fets i parla de l'Amina molt despectivament.

Epíleg

Es veu a l'Amina en escena molt trista, escoltant música tradicional del seu país. Mentrestant el seu fill Mohammed reparteix entre el públic una publicitat on posa que la família El Hilali lloga una habitació per poder subsistir.

Forçadas destaca dins d'aquesta estructura com a punt clau de l'obra i com una gran finestra en què l'espect-actor pot intervenir en moment en què l'Amina signa el contracte. Gràcies a les intervencions al fòrum queda constància que la població general no coneix les lleis i que potser signar no és la única sortida perquè hi pot haver una assessoria. Forçadas considera que és important remarcar aquest fet perquè la burocràcia fa que la gent desconegui els seus drets que tenen com a treballadors.

La crisi xinesa que es dona a la vuitena escena, Forçadas sempre la veu com una noció relacionada amb els conceptes "oportunitat" i "perill". Considera que no és un moment negatiu sinó una situació límit en què l'Amina ha de prendre una decisió.

En el Teatre Fòrum, els gèneres dramàtics que s'usen normalment estan més relacionats amb el drama que amb la comèdia. En el cas concret d'*Amina busca feina*, trobem que té un aire de tragicomèdia perquè utilitza l'humor per endolcir la realitat. Tanmateix Jordi Forçadas, durant el fòrum de la representació al Llantiol, la categoritza com un drama, aspecte que analitzarem més endavant.

4.3.2 Personatges

Segons la teoria de Pavis, per estudiar els personatges teatrals hauríem de tenir en compte els següents graus de realitat: individu, caràcter, actor, rol, tipus, estereotip, al·legoria, arquetip i ACTANT (Pavis, 1980, 290). A partir d'aquesta teoria, Abellan va crear un mètode d'anàlisi de personatges a la seva tesi que nosaltres prendrem com a model. Per analitzar els personatges dramàtics hem de seguir les següents perspectives:

- Actor-personatge: La distància ficcional que actors i actrius han de perdre per la representació dels personatges.
- Funció dramàtica: Les variants funcionals que els personatges exerceixen a nivell argumental en les diferents construccions.
- Caracterització-realitat: Les estratègies caracteritzadores o referencials adoptades en l'establiment del seu nivell de realitat.

- Discurs-expressió: Els continguts discursius que els distingeixen, així com les estratègies expressives utilitzades (2007, 249).

Abans de començar a analitzar els personatges seguint aquestes quatre guies, parlarem del repartiment d'*Amina busca feina* i la importància dels personatges del Teatre de l'Oprimat.

Quant a l'estructura de repartiment de l'obra direm que ens trobem amb un grup reduït d'actors: tres actors que com ja hem dit abans són l'Amina i els seus dos fills, en Hamza i l'Ayoub. Jordi Forcadas a l'hora de dividir els papers de cada actor va seguir el següent criteri: el paper principal i protagonista és l'Amina, en Mohammed, interpretat per en Hamza, és un personatge secundari, al igual que tots els interpretats per l'Ayoub.

Quant al paper de l'Amina com a personatge principal, Forcadas va tenir molt en compte el contingut real de l'obra. L'Amina interpreta la seva realitat perquè té una experiència viscuda en relació a les escenes de l'obra com, per exemple, les seves visites a la ETT, a l'INEM, al treballador social, etc.

En Hamza, fill petit de l'Amina, feia el paper de Mohammed. En cap moment representa un personatge que no li pertogués a la realitat per ser l'aliat principal de l'oprimida. En Mohammed surt en diverses ocasions fent de traductor de la seva mare i, a més de l'Amina, és l'únic personatge que parla en àrab. El fet que en Mohammed acompanyi la seva mare a buscar feina va provocar la crítica que no era real ni correcte que un nen estigués amb la seva mare en horari escolar. La crítica deia que en aquests casos l'Amina hauria hagut de buscar suport en una altra persona adulta. Si tenim en compte que l'obra de teatre està basada en la realitat, hem de pensar que l'Amina treia el nen de l'escola per fer els seus tràmits burocràtics.

L'Ayoub, el fill gran de l'Amina interpreta cinc personatges: a l'escena 1, funcionari de l'INEM; a l'escena 2, fa de Toni, l'assistent social; a les escenes 3, 4, 5 i 6 és la Pepi, la coordinadora de l'ETT de neteja, a l'escena 7 és la Inés-Marta, l'encarregada de personal d'una empresa de neteja que treballa per multinacionals i a l'escena 8, és el noi que treballa al Carrefour que no té nom, però l'identifiquem per *Manolo*. En relació als noms dels personatges, alguns són verídics com per exemple la Pepi, la Inés-Marta i l'Amina perquè estan inspirats amb persones reals. D'altra banda, no es va establir cap nom per al funcionari de l'INEM i el noi que treballa a la gran superfície. Era necessari que l'Ayoub realitzés el paper de cinc personatges perquè li dona més valor al treball de la família a escena perquè resulta més potent que l'Ayoub faci tants personatges i no agafar altres actors per a realitzar-los. En algunes d'aquestes escenes, l'Ayoub havia d'interpretar la Inés-Marta, una dona catalana d'uns 40-50 anys, paper difícil per a una noi de 18 anys que havia de pensar com ella. Per treballar els personatges, es feia un traç més gruixut perquè quedés clar el paper d'opressor. Justament a partir d'aquests personatges, veiem que els opressors estan al servei d'alguna cosa i ens permet ser conscients que estan molt diluïts. Aquest actor pot representar els personatges citats fent servir tots els seus recursos per a la caracterització i la interpretació.

En aquesta obra no tenim un cor que faci replica als personatges individualitzats. La família El Hilali representa un col·lectiu social que a través del Teatre Fòrum denuncia la seva angoixant situació vital. No em d'oblidar que els actors també tenen un altre company de professió: el públic, en el moment del fòrum, en què sí que es podria dir que són un cor "amb graus de ficcionalització i de funció dramàtica diversa" (Abellan, 2007, 250).

L'actor amb la seva pròpia identitat crea un personatge de ficció, però en el Teatre de l'Oprimat, els actors la majoria de cops són els protagonistes reals dels conflictes socials que s'estan representant. La diferència entre realitat i ficció de vegades és molt debil, la confusió pot ésser total en algun moment de l'obra. Els actors del Teatre de l'Oprimat no tenen com a objectiu la catarsi emocional i purificadora pròpia del teatre convencional, encara que en alguns moments aquesta catarsi es produeix tant en actors com en el públic.

Reprenem les quatre guies anteriorment citades per entendre millor l'anàlisi de personatges.

Sobre la primera perspectiva que parla de la relació entre actor i personatge, hem de tenir molt en compte que Forcadas vol delimitar molt bé el paper de l'oprimit i de l'opressor i considera que en el Teatre de l'Oprimat aquest punt és essencial perquè depenent del model sobre el qual s'elabori el personatge es donarà una recepció o un altra en el públic. Per a Forcadas, considera que l'Amina és la oprimida i que, per tant, han de complir el següents punts:

- El caràcter lluitador de l'oprimit que vol canviar l'estat de les coses. Si no fos així es cauria en un personatge alienat o víctima més que oprimit, fet que en comptes de produir un desig de transformació en l'espect-actor, produiria un procés catàrtic, és a dir, la gent sentiria compassió però sense veure un canvi possible. Per tant, una de les clàusules de la dramatúrgia és no perdre el caràcter valent de l'Amina de voler denunciar i transformar la seva situació.
- Per tal de ser dialèctic i enriquidor, s'ha de tenir en compte allò que s'oposa a la voluntat de l'Amina (una feina digna), que seria el no passar gana. Això, Boal ho anomena la "noluntad". Per tant, durant el fòrum, un obstacle constant pel canvi del personatge que s'ha de tenir en compte és que ella ha de menjar ara, fet que Brecht plasma a l'obra *Santa Joana dels escorxadors* (1930) amb el plat de sopa.
- La proximitat entre l'actor i el personatge pot suposar un perill i és que, malgrat tot, és ficcional i és des d'aquest univers on es comença a gestionar la transformació. L'Amina actriu amb els diferents actuacions de l'obra va anar adonant-se de la dimensió social, estètica i política que representava el que feia, fins al punt que a una funció va témer possibles represàlies si el públic ho entenia com un atac directe al país. Amb les funcions va aprendre a jugar el seu personatge més enllà d'ella mateixa. Forcadas considera que aquest punt és interessant i necessari perquè l'Amina ha d'esdevenir no un cas concret, sinó transcendir i que el públic pugui veure a una dona, immigrant, treballadora i mare. Així doncs intentem no caure en "biografismes" per tal d'aconseguir un ventall d'empatia més gran. També cal recordar que aquest és el sentit de la creació d'un Teatre Fòrum: anar del micro (vida de l'Amina) al macro (dona immigrant al mercat laboral).

Sobre la perspectiva de la funció dramàtica cal tenir en compte que la majoria de personatges que apareixen en el Teatre de l'Oprimat tenen dos funcions claus: la d'oprimir o la de deixar-se oprimir i en els dos casos, aquests personatges tindran aliats. Cada personatge amb els seus actes, conductes i discurs defineix la seva funció, el seu rol.

La majoria de vegades, els actors que interpreten els opressors no ho són a la vida real, ja que el col·lectiu que tracta la problemàtica està compost pels oprimits o en tot cas per actors professionals dedicats al teatre fòrum que estan millor preparats per interpretar un paper d'opressor tenint en compte les seves magnituds.

Per treballar les tècniques d'opressió que veiem a *Amina busca feina*, primer l'equip del procés va haver d'entendre les circumstàncies del personatge i veure quines tècniques utilitza l'opressor (per exemple, *Venga usted mañana*). En funció de les tècniques d'opressió, el públic veu tècnicament com confrontar l'opressió. Per això, el perill és crear un personatge molt caricaturitzat que pot no ser real, que sigui màgic i que realment no veiem el què es vol transmetre. És el típic exemple d'un opressor dolent contra el qual l'oprimat té poques eines per enfrontar-s'hi. En canvi, si el personatge és més real, l'oprimat sap que l'opressor té un punt de debilitat i pot tenir eines per enfrontar-s'hi.

Forcadas comenta que, per exemple, a Amèrica llatina l'opressió està tant polaritzada que es parla dels conceptes antagònic i no antagònic. L'antagònic és l'oposició tan forta de l'opressor i es necessita que un desaparegui (ex. latifundista/camperol). No hi ha conciliació. En canvi, un conflicte no antagònic és aquell en què un no necessita desaparèixer. És el cas

d'una situació laboral, una situació de família pare/fill. Així doncs, en *Amina busca feina* també hi ha una possible resolució sense que desaparegui algú.

La relació actual entre els opressors i oprimits és que un grup d'oprimits s'enfronta a un altre grup d'oprimits. La problemàtica que es dona en *Amina busca feina* també posa sobre la taula el racisme. Pa'tothom intenta amb aquesta obra canviar el discurs social que afirma que els immigrants treuen la feina als espanyols. És el típic "me sacan el trabajo". Però el que s'exposa a l'obra no només passa als àrabs, sinó que també ho pot patir un espanyol. Per a Forcadas, la societat no és divideix en classes sinó en tenir o no privilegis. Aleshores, encara que algú estigui enfonsat, si té el privilegi de no ser dona en segons quines societats té més facilitats per trobar feina. Per tant, s'han de fer visibles els interessos econòmics i com s'instrumentalitzen. A l'obra apareix la classe mitjana (la Pepi, en Toni, l'INEM, etc.) Tots aquests són instruments d'una estructura superior que duen a terme els mecanismes d'opressió. Per això, és necessari o bé una mobilització de la classe mitja o bé l'alliberació de l'oprimit. Tanmateix hem de tenir en compte que la classe mitjana no vol canviar (ex. En Toni ja cobra un bon sou de l'INEM i al cap de 10 anys es jubilarà.) El que es busca amb el desenvolupat d'aquests opressors, és poder veure què es pot fer davant d'ells ja que aquestes persones són les que donen la cara en unes estructures que estan molt disseminades.

L'oprimit, al llarg de la creació dramàtica, el que fa és crear les imatges dels seus opressors i això fa que ja no sigui conduït sinó que es transforma en el conductor, és el subjecte de l'acció.

Quant a la tercera perspectiva, caracterització-realitat, en el Teatre de l'Oprimit s'ha d'intentar no utilitzar una dramàtica d'arquetips, estereotips i fins hi tots prototips, encara que algunes vegades es caigui en l'error de personificar-los a escena. Primer de tot definirem breument aquests conceptes tenint en compte el Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans, IEC¹³¹:

Arquetip: Patró o model original del qual totes les coses del mateix tipus són representacions o còpies.

Estereotip: Conjunt d'idees que un grup o una societat obté a partir de les normes o dels patrons culturals prèviament establerts.

Prototip: 1. Model primitiu a partir del qual es desenvolupen altres formes. 2. El més perfecte exemplar d'una cosa.

La definició d'arquetip no ens serveix per parlar dels personatges i utilitzarem la definició de Jung:

"Imatges primitives el conjunt de les quals constitueix un fons comú a tota la humanitat i que dona origen als contes, llegendes, mites o deliris (inconscient col·lectiu). Terme originàriament enunciat per sant Tomàs, Jung l'utilitza en la seva teoria psicològica per a designar els elements estructurals de l'inconscient col·lectiu, estructures innates universals i formes *a priori* que representen allò que és genèricament i específicament humà."

L'escriptura dramàtica també ha estat estudiada des d'un punt de vista social, l'obra *Arquetipos teatrales y convenciones sociales* de J. L. Trullo és un bon exemple d'aquesta vessant investigadora. Sempre s'han estudiat arquetips teatrals típics com *la perduda*, l'heroi o el Don Joan. Trullo considera un mite necessari aquesta última figura:

"La figura de Don Juan sólo es posible en una cultura atenazada por el contrato. La fascinación que ejerce el arquetipo del libertino como símbolo del sexo gratuito se articula en dos planos complementarios: para el espectador masculino, significa el recuerdo de la relajación moral de la juventud; para el femenino, la síntesis sublime de todos los amantes

¹³¹ Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans. Vegeu URL a Recursos electrònics.

ideales. En uno y otro caso Don Juan es ese otro hombre imposible en la sociedad del matrimonio: su pervivencia es impensable fuera de la institución porque habita en ese ámbito mítico de lo que es, simultáneamente, objeto de deseo y de condena".¹³²

Per tant, una dramatúrgia feta d'arquetips faria referència a la condició humana que es veuria representada en la caracterització dels personatges. El problema apareix quan els personatges es veuen reduïts només a estereotips.

Pa'tothom sent molt fidel als principis del Teatre de l'Oprimít, decideix no utilitzar els conceptes d'arquetip i estereotip perquè hi lluiten en contra. Per exemple, el funcionari de l'INEM ha de ser una al·legoria del sistema estructural que representa i no un cúmul de prejudicis personals que té la societat vers els funcionaris, perquè d'aquesta manera el personatge perdria objectivitat. La definició dels opressors en general es basa en fer l'operació d'analitzar els interessos que té el col·lectiu que representa.

Seguidament, descriurem els estereotips contra els quals es lluita a *Amina busca feina* amb cada un dels personatges de l'obra i que Forcadas veu de la següent manera:

- *Mohammed*: Un jove català, que al ser d'origen magrebí serà considerat tota la vida com a immigrant. Això pot ser fins a la tercera generació (com ha passat a França). Sempre ha d'estar demostrant quelcom.
- *Funcionari INEM*: Típic i tòpic funcionari públic¹³³
- *Toni*: Universitari, jove (30-35 anys), que ha estudiat per ajudar socialment a certs col·lectius, però que no te les eines i hi ha limitacions estructurals per a fer-ho. Sensible. Li agrada la seva feina però no acaba d'estar satisfet dels resultats.
- *Pepi*: Típica filla d'immigrants castellans, però que ha sabut buscar un camí laboral que li reporta un cert "status".
- *Inés-Marta*: Dona d'educació catòlica d'edat mitjana que tot donant una almoïna se'n va al llit contenta.
- *Noi de la gran superfície*: És l'estereotip del jove assalariat, bastant inculte i que viu un model de vida basat en l'èxit social associat als diners.

Quant a la quarta perspectiva a estudiar, definirem el discurs com la ideologia i el pensament de cada personatge i l'expressió com la manera que té cada personatge de transmetre el seu discurs.

En el Teatre de l'Oprimít hi ha un discurs general de l'obra que és el del col·lectiu creador guiat pel jòquer. A través dels personatges, el col·lectiu fa arribar la seva opinió sobre el tema a tractar a l'espectador. Recordem que el Teatre de l'Oprimít és didàctic i no s'ha de perdre aquesta característica a l'hora de transmetre el discurs per part dels actors, de l'autor i del director dins d'un Teatre Fòrum.

Els personatges en el Teatre de l'Oprimít són els conductors d'aquesta didàctica ideològica sobre qüestions socioculturals i polítiques. Els discursos polítics són en algunes obres de Teatre Fòrum molt visibles i la identificació amb un corrent polític és molt clara, tenint en compte paraules i fets.

En el Teatre de l'Oprimít, l'ideal seria que els personatges tinguessin un discurs positiu sobre el pensament i la conducta humanes, però no sempre succeeix i, d'altra banda, també, una obra de Teatre Fòrum ens permet contraposar diferents plans ideològics que porten a una oposició radical: oprimits contra opressors.

Abellan descriu l'expressió com "allò que denominem to d'una escena o d'una obra dramàtica i que ve determinada per la categoria de fets que selecciona l'acció representada i pel tractament teatral dels factors performatius de l'expressió dels personatges." (Abellan,

¹³² José Luís Trullo (Coordinador). *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*. (Barcelona: PPU, 1991).

¹³³ Expressió de l'autora i no de Forcadas.

2007, 307). En el Teatre de l'Oprimit, l'expressió d'un personatge sempre tindrà en compte el seu context sociocultural i serà conseqüent amb el seu discurs. Per tant, sobretot en una obra de teatre Fòrum aquesta màxima es complirà ja que estem treballant en la realitat pura i dura de l'actor.

En el Teatre Fòrum, l'expressió dels personatges s'ha treballat en el procés d'improvisació, és a dir, és anterior al text escrit. Per tant, el to de cada personatge és una qüestió invariable un cop s'ha delimitat. En el cas d'*Amina busca feina*, si un director d'escena volgués representar l'obra, podria començar de nou a buscar l'expressió de cada un dels personatges, sobre tot si no ha vist mai l'obra representada. Estaríem doncs, davant d'una nova interpretació dels personatges i de l'obra.

A l'hora d'analitzar l'expressió dels personatges d'*Amina busca feina* ens centrarem en l'anàlisi dels diàlegs, de l'estil verbal i de l'ús dels idiomes. Encara que la comunicació no verbal també és important, no ens hi dedicarem. A més, hem de tenir en compte que, a part del diàleg que serveix com a referent per intuir l'expressió del personatge, també són importants les acotacions de les obres dramàtiques perquè aporten informació sobre l'expressió del personatge.

En el Teatre Fòrum, els diàlegs representen una lluita dialèctica entre oprimits i opressors, tant uns com els altres, si volen manipular el discurs per convèncer l'altre, l'únic que han de fer és variar les seves paraules.

En el Teatre Fòrum, podem trobar diverses estratègies d'implicació del públic amb la finalitat que el receptor estigui actiu davant el que veu. Els personatges, en un moment donat poden fer monòlegs o soliloquis dirigits al públic, però no és una tècnica que s'utilitzi gaire sovint en el Teatre de l'Oprimit. D'altra banda, el jòquer no interactua mai amb els actors però en algunes ocasions el podem trobar com a narrador de la història.

En el Teatre Fòrum, els estils verbals dels diàlegs de cada personatge sorgeixen de les improvisacions. Definir l'estil verbal de cada un dels personatges pot sorgir després d'haver estudiat el seu Component Cultural, segons la teoria de Portal. Com que els temes tractats en aquest tipus d'obres són socials, els diferents estils verbals, a més del seu discurs, identifiquen les diferents classes socials a què pertanyen els personatges. En estudiar l'estil verbal d'un personatge, també se'ns permet conèixer la seva psicologia.

Les obres de Teatre Fòrum normalment s'escriuen amb els idiomes dels oprimits. Es respecta la seva llengua materna perquè sentin més real i proper el conflicte a escena. En el cas d'*Amina busca feina*, s'utilitza l'àrab, en català i en castellà, depenent del moment i del personatge que actua, que plasma la situació idiomàtica de Catalunya.

Forçadas considera que l'ús de les tres llengües determina les estratègies comunicatives de tots els personatges i analitza el fet de parlar català, castellà i àrab d'aquesta manera:

- El fill petit de l'Amina domina las tres llengües fet que li dóna una posició privilegiada i el fa un vehicle per la comunicació de la seva mare amb la societat d'acollida.
- L'àrab es la llengua familiar. Això permet una comunicació més íntima entre ells. També a la recepció es genera l'empatia i complicitat amb altres col·lectius àrabs.
- L'ús del català és un dels eixos de l'obra i en un moment l'Amina el parla per tal d'aconseguir feina. La riquesa de aquesta peça políglota generen interferències comunicatives, equívocs que solen aportar una visió real però divertida.

Després d'aquestes petites introduccions teòriques sobre les quatre perspectives, passem a analitzar els personatges tenint en compte la segona i la quarta:

AMINA

Amina és la oprimida protagonista de l'obra. La seva funció dramàtica es veu emmarcada en una constant actitud de lluita i la seva motivació principal és la necessitat de menjar. Sent que ha d'esgotar el màxim de recursos per poder trobar feina. Això crea un debat al fòrum en què el referent de la realitat és la dignitat (per exemple, té gana-accepta treballs que no són dignes).

El discurs de l'Amina és el d'aconseguir una feina digna i la seva voluntat és no passar gana. Aquestes dues idees es confronten i fan que en una de les escenes l'Amina accedeixi a treballar en negre, tot sabent que haurà de treballar moltes hores per un sou miserable. Quant a l'expressió direm que l'Amina utilitza l'àrab, un castellà molt bàsic i que acaba entenent el català.

MOHAMMED

La funció dramàtica d'en Mohammed és el d'aliat de l'Amina, és a dir, de l'oprimit. És el fill petit de l'Amina que l'acompanya a buscar feina i li fa de traductor. El fet d'haver de ajudar a la seva mare, provoca absentisme i això mostra aquest personatge com una possible víctima de la opressió en un segon terme.

El discurs és el d'un noi que sap moure's millor en la realitat catalana que la seva mare, però el molesta no sentir-se integrat en la societat que l'acull encara que sigui del Barça, parli català perfectament i porti tota la vida a Catalunya. La seva expressió és la pròpia d'un adolescent amb un llenguatge col·loquial. S'expressa en català, castellà i àrab correctament.

FUNCIONARI INEM

La funció dramàtica d'aquest personatge és ser opressor per negligència. Com diu Forcadas, és un alienat en el sentit més estricte de la paraula. La seva privilegiada posició de funcionari genera una actitud de treballar el mínim. Casualment el seu mal humor ve donat per aquest model de vida aferrat a un sou, sense cap expectativa de vida que no siguin les vacances d'agost.

El seu discurs cap a l'Amina és un discurs limitat i *telegrama* per a obtenir el que li deixa fer la seva feina de funcionari. La seva expressió és seca i fins i tot desagradable. Fa servir un llenguatge semitècnic que l'ajuda a crear una distància amb l'altra persona per sentir-se superior i d'aquesta manera igualar-se ni endinsar-se en el problema de l'usuari. Sempre s'expressa en castellà.

TONI

La funció dramàtica d'aquest personatge és ser aliat de l'Amina, l'oprimida. L'assistent social és un còmplice perquè es posa a la pell de l'Amina, coneix el cas, tot i que té un marge de maniobra reduït. Com a possible còmplice, l'ajuda en el moment és que l'envia a una ETT, quan busca feina i intenta que aprengui català. Des del seu càrrec mitjà, no pot canviar les estructures burocràtiques tot i que fa petites accions a partir d'una iniciativa individual que van més enllà de les seves responsabilitats laborals.

El discurs del Toni és voler comprendre l'Amina i, per tant, es mostra proper i s'expressa de forma explicativa i amplia. Fa servir un llenguatge fàcil i planer, sense deixar-se limitar per la burocràcia que el limita. Sempre que l'Amina no entén alguna cosa, ho repeteix amb paciència per arribar al diàleg com per exemple quan corregeix l'Amina que diu "la falda" en comptes de "la espalda". Tanmateix, no vol entrar en conflicte dialèctic amb l'Amina. L'ús de les llengües que fa en Toni és interessant: al principi, la salutació és en castellà, però ens adonem que l'assistent parla perfectament català, igual que en Mohammed, però a vegades torna al castellà quan parla amb la seva mare.

PEPI

La funció dramàtica és la d'opressora, tot i que ella també havia estat treballadora de neteja i paradoxalment ara s'aprofita de la condició d'immigrant de l'Amina. Malgrat tot vol ser un referent del que una dona de la neteja pot arribar a aconseguir.

El discurs de la Pepi és el de fer-se passar per una simpàtica amb l'amiga de l'Amina quan en realitat l'està enganyat, perquè sota el seu comportament amaga un discurs racista. L'expressió de la Pepi és col·loquial, però intentant ser correcte per amagar el seu origen socioeconòmic. Parla en castellà amb l'Amina, però en un moment parla per telèfon en català amb un cap seu anomenat Pep, segurament d'origen català.

INÉS-MARTA

La funció dramàtica és la d'opressora per culpa del sistema. És una dona amb prejudicis, però és una persona magnífica, treballadora i que creu que està fent un treball social ajudant els immigrants. Encara que en algun moment de l'obra, mostra la llàstima que sent per ells. Tanmateix, aquesta ajuda perd valor perquè ho fa des de la caritat, conduïda per la llàstima que sent.

El seu discurs el podríem situar en una possible votant de dretes que sent por i alhora pena pels immigrants. S'expressa d'una manera educada i elegant. Vol tenir una mica de classe. Parla català tant amb l'Amina com amb en Mohammed, però el vídeo sobre la seguretat a la feina és en castellà, fet que contrasta amb la seva actitud catalanista.

Aquest personatge va començar dient-se Inés que representa una dona de mitjana edat de classe burgesa que després d'algunes representacions es va decidir suavitzar el paper convertint-la en la Marta, una noia més jove però amb els mateixos ideals, és a dir, podríem dir que la Marta representa una generació més jove que la Inés.

NOI DE LA GRAN SUPERFÍCIE

La funció dramàtica d'aquest personatge és la d'opressor. Juga el rol de subaltern, es limita a executar les ordres que rep dels seus superiors i no té cap intenció d'ajudar a l'Amina. Té una actitud molesta i sempre busca la manera més simple de fer les coses i no vol problemes. Destaquem que el noi de la gran superfície no té nom però sí l'empresa per la qual treballa que s'anomena Carrefive, que fa clara al·lusió a l'empresa Carrefour, que mostra d'una altra manera l'opressió comercial que ens envolta.

El seu discurs és popular i una mica racista, però quan parla de la feina que ha de fer l'Amina és molt directe i s'expressa sense floritures. La seva expressió és molt col·loquial degut al seu baix nivell sociocultural i parla en castellà tota l'estona.

Fins ara, hem parlat de la psicologia del personatge tenint en compte la seva funció, el seu discurs i l'expressió d'aquest, però passem ara a dedicar unes quantes línies a la seva caracterització.

A l'hora d'escenificar *Amina busca feina*, s'han tingut en compte totes les premisses del Teatre de l'Oprimat que ja hem comentat anteriorment, sobretot des del punt de vista de la preparació del personatge per part de l'actor. Tanmateix, els temes del vestuari i de la caracterització estètica no són especialment tractats en les obres mestres de Boal, però Forcadas ha donat el seu toc distintiu amb la caracterització de l'Amina i els seus dos fills en tots els personatges:

- **Amina:** El personatge correspon amb la veritable personalitat de l'Amina, per tant, el vestuari que es va utilitzar pertany a l'armari personal de la intèrpret. Durant tota l'obra, sempre porta el mateix vestuari i el vel musulmà no se'l treu en cap moment

de la trama, encara que el personatge rep la informació subliminal que podria aconseguir feina més fàcilment sinó el portés. Només a l'escena set, hi ha un petit canvi de vestuari: l'Amina porta un abric, en algunes representacions. Per altra part, es respecta l'opció de la pròpia Amina de portar la indumentària clàssica musulmana.

- **Mohammed:** El fill petit de l'Amina s'interpreta a ell mateix, encara que només es canvia el nom. També, la seva indumentària és la mateixa en tota l'obra, encara que també a escena es canvia de samarreta a vegades: és l'usual d'un adolescent de catorze anys. Normalment, mai no es recorre a una indumentària amb missatges subliminals a samarretes o jaquetes. Tampoc, en Mohammed acostuma a portar barrets o gorres que puguin provocar rebuig als espectadors.
- **Funcionari de l'INEM:** Aquest és el primer funcionari home que interpreta l'Ayoub, el fill gran de l'Amina. Aquest personatge no porta una indumentària especial ni cap tipus d'uniforme que pugui denotar que és funcionari. Només, porta unes ulleres per diferenciar-lo del personatge següent que interpretarà l'Ayoub.
- **Toni:** Per fer d'assistent social, l'Ayoub porta la mateixa indumentària que a l'escena anterior, però sense les ulleres. Malgrat que aquest personatge és una persona més jove que el funcionari anterior, l'actor no porta cap roba que ho faci visible com tampoc cap distintiu que indica que és un funcionari públic.
- **Pepi:** Per caracteritzar la Pepi, es recorre només a una perruca de cabells rossos, llargs i amb serrell. Es pretén evocar en el públic la imatge d'una noia que intenta tenir classe i que només aconsegueix ser una "Barbie" vulgar. També en algunes escenes, la Pepi porta una bossa de mà. Per tant, l'Ayoub es vesteix de noi tota l'estona, duent com a únic element femení la perruca i de vegades, la bossa de mà.
- **Inés-Marta:** Per aquest personatge, se segueix el mateix criteri, s'utilitza una perruca que en aquest cas és castanya amb reflexos pèl-roigs, cabell curt, mitjà melena a l'estil Cleopatra i amb un pèl de serrell. Aquesta perruca es va escollir per donar un toc d'elegància al personatge i ser el contrapunt a l'estil de la Pepi. Però, igualment l'actor va vestit d'home.
- **Noi de la gran superfície:** Per diferenciar aquest personatge dels dos altres homes interpretats per l'Ayoub, només es va recorre a l'ús d'un casc típic d'operari de magatzem. L'Ayoub es vesteix igual i no dur cap uniforme propi d'aquest personatge.

En cap dels set personatges, s'utilitza maquillatge ni un pentinat especial.

4.3.3 Temps i espai

En tota obra dramàtica, el temps i l'espai ajuden en la comprensió de l'acció dramàtica i la dimensió espectacular. En el Teatre de l'Oprimat, es vol respectar al màxim el temps i l'espai que corresponen al moment en què es viu la problemàtica dels oprimits.

En *Amina busca feina*, el temps històric que es recrea durant tota l'obra és el de la Catalunya i l'Espanya de principis del segle XXI que té com a rerefons les últimes experiències viscudes per part de la primera onada migratòria al país de la qual Amina forma part. L'obra es va crear a l'any 2007 quan ja s'havia produït una segona onada important d'immigració al país i això va provocar uns canvis que es van veure reflectits al text després d'haver fet les primeres representacions de l'obra. Avui dia, dins d'un marc de crisi econòmica important que ens assetja, fet que ha provocar canvis en la Llei d'estrangeria, es pot concloure que l'acció dramàtica és totalment vàlida i actual com ho era fa dos anys. Ara mateix, al 2009, la taxa d'atur actual és més elevada que no pas la de fa dos anys i, per tant,

actualment pot resultar més difícil a un immigrant trobar feina que no pas el que li va costa a l'Amina en el seu moment.

En el següent exemple, podem veure una referència històrica del temps cronològic en el que està succeint l'acció dramàtica:

AMINA: ¿Cuánto voy a ganar?
 PEPI: Mira, aquí en el contrato ponemos dos horas de trabajo al día.
 AMINA: Ah! Es poco...
 PEPI: No tranquila, eso es para que estés dada de alta, las otras horas yo te las pago aquí en mano, cuando venga, te entrego el sobre con el resto.
 AMINA: ¿Negro?
 PEPI: Sobre. Firma aquí.
 AMINA: ¡Negro!
 PEPI: Sobre. Tu trabajas 2 horas para Zapatero pero 8 horas para mí. Firma aquí.
 AMINA: No sé leer.¹³⁴

El temps dramàtic de l'obra podria tenir una durada d'uns dos mesos, tenint en compte sobretot com es desenvolupa el conflicte amb la Pepi. Les vuit escenes passen en pocs minuts, però gràcies a les paraules dels personatges podem saber més o menys quan temps passa entre una escena i una altra. Per exemple, a l'escena 3 el text ens porta a la 4 amb una clara noció espaciotemporal:

PEPI: Pues nos vemos mañana al mediodía, delante de los bloques, yo llevaré un Subaru 345 blanco.
 AMINA: ¿Mañana a las doce en la plaza, delante de mi casa?
 PEPI: Sí, a las doce en punto.
 AMINA: Vale.
 PEPI: Hasta mañana.

Quan a l'espai, direm que les escenes es poden dividir en cinc grups, segons l'espai on succeeix l'acció dramàtica:

- Espais públics de l'administració: escenes 1 i 2.
- Espais laborals privats: escenes 7 i 8.
- Espais públics: escenes 4, 5 i 6.
- Espai domèstic: escenes 3 i epíleg.

L'obra, des d'un punt de vista a nivell espaciotemporal, és un text que ens mostra una acció dramàtica real en un temps i espais reals, la ficcionalitat aquí és mínima.

En aquesta obra, l'escenificació compta molt. Forcadas per mesurar l'espectacularitat de l'obra va tenir en compte que la funció no es pogués veure en una fantasia. No hi ha un escenari irreal. Hi ha un realisme. Es tracten d'espais públics com privats, fàcilment identificables. Són llocs on hi ha aturats, gent de carrer on tothom té una visió claríssima de l'acció. A l'obra, hi ha el ritual dels funcionaris públics i el joc escènic, parteix molt de ritual burocràtic i es vol jugar com en un ritual. La gent que ho està vivint ho entendreà millor en aquests espais. Sempre es busca l'espai col·lectiu de l'oprimit.

Quant a l'escenografia, l'equip va tenir en compte no caure en la típica escena de "taula i sofà". Es va comptar amb l'ajuda de Fernando Sarmiento. Volien aportar elements escenogràfics i estètics a partir del Teatre Pobre. Per exemple, s'utilitzen de vegades elements quotidians per potenciar la imaginació. Farem una petita descripció del decorat en cadascuna de les escenes:

- **Escena 1:** L'espai a escenificar és un despatx d'un funcionari que treballa a l'oficina de l'INEM: per una part, a la dreta, trobarem l'escriptori del funcionari i cap a

¹³⁴ Vegeu text dramàtic de l'obra a Annex 2.

l'esquerra, unes cadires que simulen ser una sala d'espera. Just darrera de les cadires, estan penjades les ofertes de feina en un taulell de suro. El funcionari té damunt la taula un telèfon, un mini ordinador portàtil, una carpeta d'on treu els documents i un pot amb llapis.

- **Escena 2:** Aquest espai ha de representar l'oficina d'un assistent social, que treballa en un centre de Benestar Social. En el centre de l'escenari, els actors es situen en una taula rectangular: asseguts, l'Amina i el seu fill a cadascun dels costats i en Toni, al mig, cara al públic. Aquest personatge té a la taula un telèfon i un pot de llapis. És important remarcar que s'utilitzen carpetes diferents.
- **Escena 3:** L'Amina està a casa, segons el text dramàtic, però, de vegades, s'ha representat que va caminant pel carrer i que rep la trucada de la Pepi. L'espai concebut és potser el més "pobre" de tots, ja que no es va utilitzar cap element de mobiliari. Simplement, l'Amina porta una bossa de mà d'on treu el telèfon mòbil. En aquesta, la veu de la Pepi se sent perquè l'actor està amagat a un dels laterals de l'escenari, aquesta "veu en off" és natural i no està gravada.
- **Escena 4:** L'espai escènic representa un carrer, on l'Amina queda amb la Pepi que l'espera a prop del seu cotxe de luxe. El cotxe es representa amb una taula que està a la dreta de l'escenari, els dos personatges utilitzen mòbil i bossa de mà. La Pepi utilitza una carpeta, on se suposa té els contractes i la llista d'escales.
- **Escena 5:** L'espai escènic és el Metro de Barcelona, però no hi ha cap element que doni al públic una pista d'on són, simplement ho indica oralment l'Amina. L'Amina porta una gran bossa d'esport, ja que se suposa que ve de buscar a en Hamza del gimnàs. L'attrezzo també es complementa amb el mòbil i la bossa de mà d'ella.
- **Escena 6:** L'espai torna a ser el carrer: l'Amina sorprèn a la Pepi, quan aquesta està parlant pel mòbil i està a punt d'agafar el cotxe per tornar a casa seva. Es torna a utilitzar la taula com a substitut del vehicle i com a elements d'attrezzo, tenim de nou els mòbils, les bosses de mà i la carpeta de la Pepi. Però com a element nou, trobem la bossa de l'Amina amb totes les claus de les escales.
- **Escena 7:** L'espai representat són les oficines d'una gran empresa de serveis de neteja. A la dreta, trobem l'escriptori de la Inés-Marta i damunt seu, tenim com a attrezzo el telèfon fix, el pot de llapis i la carpeta. Més o menys al mig de l'escenari, estan situades tres cadires plegables, que representen el lloc on les persones que arriben noves a l'empresa han d'asseure's per a fer el test de prevenció de riscos laborals. L'esquerra de l'escenari serà el lloc on es situa l'Ayoub, quan ha de representar l'actor del vídeo que han de veure els treballadors per a aprovar el test. El fill petit de l'Amina porta uns folis i un bolígraf per apuntar, però en cap moment veiem a les seves mans un comandament de televisió per manipular el vídeo que veuen. Per tant, el públic, quan veu a l'Ayoub, s'ha d'imaginar que està davant d'un equipament audiovisual. El presentador de l'empresa "Siempre limpio" utilitza els guants, un davantal i un casc. L'Ayoub parla sense utilitzar cap veu gravada.
- **Escena 8:** Aquest últim espai representa un lloc en obres d'un Carrefive, que ha de netejar l'Amina. Els dos personatges principals se situen al bell mig de l'escenari: l'Amina ve del carrer amb la bossa de mà i l'operari apareix amb un walkie-talkie a la mà. Quan l'operari explica a l'Amina com s'ha de vestir per començar a treballar, ell desapareix per la dreta i ella per l'esquerra. Quan l'Amina torna a escena, porta el davantal posat i comença a treballar fent servir una escombra i un recollidor, treballa amb la bossa de mà damunt seu. L'operari porta el casc tota l'estona.

- **Epíleg:** Quan es fa aquesta escena, es veu a l'Amina asseguda al mig de l'escenari mentre sona una música àrab. En Mohammed baixa a la platea per entregar el paper on es diu que la família lloga habitacions per subsistir.

Alguns materials d'oficina són els mateixos en totes les escenes on calen. D'altra banda, cal anotar que en el vídeo de "Siempre limpio" es parla d'un davantal, quan en realitat l'Amina es posa una bata.

Com hem observat, en algunes ocasions, s'han utilitzat elements que representen una realitat totalment diferent: una taula com un cotxe, un simple actor com un equip audiovisual.

4.4 APLICACIÓ DE LA METODOLOGIA DEL TEATRE FÒRUM SEGONS FORCADAS

En aquest apartat descriurem la tècnica del Teatre Fòrum tenint en compte el paper que ha de desenvolupar el jòquer. A continuació especificarem un model d'intervenció del jòquer utilitzat per Jordi Forcadas tenint en compte totes les premisses de boalianes. Boal en el seu llibre *Juegos para actores y no actores*, dedica l'últim capítol a solucionar *una vintena de dubtes i certeses* en què comenta el paper del jòquer. Les regles obligatòries són bàsiques per a desenvolupar correctament aquest paper:

- El jòquer ha d'evitar tot tipus de manipulació i d'inducció de l'espectador. No ha de treure conclusions que no sigui òbvies i les seves pròpies conclusions les ha de transmetre sempre en forma de pregunta perquè el públic respongui sí o no.
- El jòquer no decideix res pel seu compte. Estableix les regles del joc però ha d'acceptar que el públic les modifiqui si ho considera necessari per analitzar el tema en qüestió.
- El jòquer ha de reenviar els seus dubtes al públic perquè el públic decideixi, especialment a allò que es refereix a les intervencions dels espect-actors. El jòquer ha de preguntar al públic si el protagonista està avançant o no i si està derrotant l'opressor.
- El jòquer ha d'estar atent a les situacions "màgiques", és a dir, impossibles i fantàstiques. Tanmateix, mai no ho ha d'afirmar directament sinó que ha d'interrogar al públic perquè sigui el qui determini si la situació proposada és real o no. El jòquer també ha d'estar atent a les solucions insuficient perquè no produeixen cap canvi suficientment mobilitzador.
- L'actitud física del jòquer és molt important. El jòquer ha de tenir un actitud dinàmica, que no impositiva, activa i no transmetre la sensació de cansament, por, timidesa, inseguretat, etc. perquè provocaria la mateixa actitud en el públic.(2001, 401)

Després d'haver repassat aquestes normes boalianes passem a descriure el model d'intervenció que utilitza Forcadas i que es divideix en les tres fases de què es compona un espectacle de Teatre Fòrum: la primera abans de començar la representació, la segona és la representació pròpiament dita i la última quan ja s'ha acabat l'obra i s'obre el fòrum.

La primera fase té una durada d'uns quinze minuts durant la qual es presenta l'obra i suposa un primer contacte amb els espect-actors. El jòquer planteja les següents qüestions al públic: els pregunta què creuen que és el Teatre Fòrum i deixa clar que no és un tipus de teatre convencional i què s'espera del públic, els explica com participar-hi, però remarca que no és obligatori, presenta els actors i els personatges i activa els espect-actors a través petits jocs teatrals de confiança i coneixença per trencar el gel i conèixer els altres espect-actors. Boal especifica que també es poden fer petits exercicis de Teatre Imatge just abans de començar la representació tot i que no és un pas obligatori. Si aquest procés es fa en ordre invers, els resultats són més negatius perquè el públic es sent més tens o manipulat.

Tot seguit es representa la peça teatral que acostuma a tenir una durada d'uns 25 minuts. El jòquer indica cridant "Stop" el moment en què l'obra finalitza i, després que el públic hagi aplaudit, el jòquer ha de començar a incentivar les primeres intervencions tot demanat als espect-actors si creuen que el que acaben de veure passa a la vida i és real. Si algú opina que el que està veient és màgia o fantasia, s'ha de demanar que concreti qui o què és màgic i, fins i tot el jòquer pot redirigir algun aspecte de l'escena involucrant directament a l'espect-actor. També es demana al públic quin personatge pensen que actua de forma equivocada i quin ho està passant pitjor i per què. El jòquer intenta activar el debat mentre estudia el col·lectiu i, si l'observa molt apàtic, pensa com pot fer-ho perquè aquest senti empatia per l'obra i d'aquesta manera provocar que el públic sigui assertiu amb alguna pregunta.

El següent pas que Forcadas recomana que s'ha de fer és preguntar quin personatge podria fer alguna cosa diferent i en quin moment. Amb això el jòquer comença a recopilar opinions i a avaluar les propostes més viables per provar-les a escena. Un cop el jòquer ha escollit la millor opció, al seu entendre, es torna a escenificar l'obra fins que l'espect-actor diu "Stop" moment en el qual pujarà a escena per canviar la situació. En general, abans de tornar a fer la representació es crida conjuntament: "1,2,3, acció!". Tanmateix, a vegades per falta de temps, es representa directament des de l'escena on es produirà la intervenció de l'espect-actor. Es prova la proposta de l'espect-actor que en pujar a escena se li dona algun element per a fer personatge, encara que no té perquè ser sempre així, i s'intenta que quedi clar que farà una provatura i que no té perquè ser la solució definitiva. Els actors que acompanyen l'espect-actor han de jugar de manera que aquest hagi de lluitar per aconseguir el seu objectiu, sense perdre el seu personatge. Mentrestant el jòquer ha d'observar el públic per valorar la seva reacció i quan l'escena comença a esgotar-se, l'ha de tallar, sempre donant temps a l'espect-actor perquè comprovi la viabilitat de la seva proposta. Un cop ha finalitzada la intervenció, es pregunta a l'espect-actor si pensa que la seva proposta ha funcionat i per què. Tot seguit s'obre la pregunta a tot el públic tot generant un segon debat, aquest cop amb més material per aprofundir de manera que si la primera proposta no havia estat viable, potser podrem veure una nova proposta millor que es pot provar immediatament o reprendre opinions de l'inici del debat. Després es fa un torn de "cadira calenta", és a dir, torn de preguntes en què el jòquer ha d'intentar evitar el diàleg a dos perquè es busca col·lectivitzar-lo. Per finalitzar la sessió, s'han de recopilar i enumerar diferents propostes i extrapolar-les a la vida real de manera que els espect-actors reflexionin sobre quines eines són útils i en quines situacions es poden aplicar.

4.5. LES REPRESENTACIONS

4.5.1 Pre-estrena i estrena

Les improvisacions de les escenes, sempre es feien amb la intenció de tenir el Teatre Fòrum com a producte final del projecte. L'estrena oficial s'havia de fer a la III Trobada Internacional de Teatre i Educació de Pa'tothom, però es va decidir fer dos assajos generals abans d'aquesta data.

El primer es va fer al Casal d'Infants del Raval, al mes de març de 2007, i el segon a l'escola de Pa'tothom, el 28 del mateix mes.

A l'assaig fet al Casal d'Infants es va tenir com a públic majoritari les mares marroquines que porten als seus fills al casal, són dones que tenen problemes amb el català, sense papers i que viuen una mica aïllades de la resta de col·lectius. Aquesta emissió no va ésser gravada però va causar molt bona sensació entre les espectadores ja que es van veure reflectides en el paper de l'Amina: "Si ella puede, nosotras también podemos." Malgrat tot, en aquesta

sessió van sortir poques solucions que poguessin ajudar a l'Amina perquè les espectadores es troben en la mateixa situació que l'Amina. Segons Montse Forcadas, el que possiblement va passar és que en aquesta ocasió és que el fet de ser immigrant va quedar en un segon terme: el veritable problema de l'Amina és de classes socials. A la representació del Casal d'Infants, hi van haver espanyoles que van proposar “¡Yo le rayaría el coche a esta tia!”, perquè el cotxe és una obsessió per la Pepi. Aquesta reacció és habitual a quasi totes les representacions de l'obra. Al Casal d'Infants, les dones es van atrevir a sortir a escena i van proposar noves solucions. Fins i tot les sortides d'aquestes les van gravar amb audio. Al Casal d'Infants, tant espanyoles com marroquines deien: “Gràcies, Amina, per estar fent això.”

L'experiència al Casal d'Infants va servir per veure com funcionava l'obra. També, era la primera vegada que l'Amina actuava. L'experiència va ésser molt positiva perquè era un espai petit amb gent propera.

El segon assaig general va tenir lloc dies després d'aquesta primera experiència al Casal d'Infants, i es va fer a la sala gran de l'escola Pa'tothom. El públic assistent va ésser els alumnes i professors de l'escola i altres persones convidades a l'acte.

Durant tot aquell procés de creació que va durar aproximadament quatre mesos, el programa Gran Angular de La 2, es va interessar en el projecte i va seguir el procés assistint a diversos assajos fins arribar a filmar la pre-estrena feta a l'escola. Anteriorment, la direcció del programa s'havia proposat de gravar l'assaig general al Casal d'Infants, però aquest es va negar a donar el seu permís. La pre-estrena a Pa'tothom és va fer més que res per treure el programa. El documental va ésser dirigit per Marisol Soto que té molt bona relació amb els germans Forcadas. Soto ja havia tingut experiència amb el TO perquè havia col·laborat amb el grup impulsat pel dramaturg Andreu Carandell.

A la web del programa de Gran Angular, encara podem trobar l'espai dedicat a aquest documental. En el fòrum de la pàgina la mateixa Marisol Soto explica la seva motivació per dur endavant aquest projecte: “Fa temps que conec el treball de Pa'tothom, que vaig seguint el que fan amb interès. Quan vaig saber que tenien entre mans el projecte de teatre en família amb Amina i els seus fills, vaig pensar que seria un molt bon exemple del que significa fer teatre social.”

A la pàgina web del documental, trobem el següent text que parla del seu contingut:

“Teatre social protagonitzat per una mare i dos dels seus fills.

A l'Amina, una dona immigrant del Marroc, se li va acudir fer una obra de teatre sobre tot el que havia patit ella i la seva família i així va sortir el projecte de teatre en família desenvolupat al Forn de Teatre Pa'tothom de Barcelona, on un dels seus fills estudia interpretació.

Després de 4 mesos d'assaig, l'obra la van presentar en sessions de teatre-fòrum, perquè aquesta ha estat sempre la intenció dels seus autors i productors, provocar el debat per incidir socialment.”¹³⁵

Per tant, després d'haver fet dues provatures davant de dos públics tant diferents, finalment l'estrena oficial d'*Amina busca feina*, es va fer com ja hem citat anteriorment, durant la III Trobada Internacional de Teatre i Educació el 21 d'abril de 2007.

Amina busca feina es va fer al matí del 21 d'abril al Centre Cívic Drassanes, i havia causat una gran expectació per part del públic assistent, ja que no és gaire freqüent veure una família fent teatre i més una família quasi sencera. En aquesta estrena, hi van assistir com era lògic alguns professionals que oferien tallers durant la Trobada com per exemple

¹³⁵ Vegeu dades del vídeo a la web del programa a Recursos electrònics.

Ganguli Sanjoy i Julián Boal, que van reaccionar molt bé. També va resultar molt significatiu que una dona del públic esmentés efusivament: “A veure, què passa? Què és aquest contracte?”.

Aquesta representació d'*Amina busca feina* va figurar com la primera vegada que Pa'tothom incorporava una obra de teatre de creació pròpia a les trobades, ja que sempre havien estat més que res un intercanvi formatiu i ideològic de diferents professionals del TO.

L'emissió pública del documental es va fer al dia següent, 22 d'abril, a l'horari habitual del programa Gran Angular de La 2. Durant la clausura de la tercera trobada, en Jordi Forcadas va avisar d'aquesta emissió i va animar al públic assistent a veure aquest documental.

Aquest programa va ser emès al juliol de 2009 a la First International Conference of Theatre of Theatre of the Oppressed al CTO de Rio de Janeiro, comentat per en Jordi Forcadas.

4.5.2 Gira teatral

Després de l'estrena feta a la tercera trobada, *Amina busca feina* va començar la seva gira teatral per diverses presons amb el suport del projecte Eureka: és un projecte que es desenvolupa des de fa tres anys a Catalunya, per a fomentar un espai lúdic i de recreació als Centres Penitenciaris amb l'objectiu de crear un ambient distès pels interns, aportant una visió alternativa i una adquisició de valors. El Forn de teatre Pa'tothom col·labora amb el programa d'educació social dins del marc del projecte, dut a terme pel Departament de Justícia de la Generalitat de Catalunya. Als centres es treballen amb tallers i amb representacions teatrals.

Quan a les representacions teatrals, els objectius específics són els següents: convidar als interns a passar una estona agradable i distesa, convidar a diferents companyies a realitzar una obra de teatre dins de centres penitenciaris i a viure aquesta experiència, dur a terme obres de teatre amenes, no per això amb falta de contingut, als centres penitenciaris i realitzar en total una trentena de representacions en un any.

Els destinataris són interns de 10 centres penitenciaris d'arreu de Catalunya i els joves interns al Centre Educatiu Til·lers.

Jordi Forcadas és el coordinador pedagògic del projecte que està finançat per La Caixa.

A finals de juliol i durant la primera quinzena d'agost es va fer el primer bloc d'*Amina busca feina*, a les presons següents: Model, Quatre Camins, Ponent de Lleida, la de Tarragona, la de Joves de Trinitat Vella i Brians.

Pa'tothom va escollir aquesta obra perquè en el cas d'*Amina*, són membres de la mateixa família i que això fa que no hi hagi baixes en el repartiment d'actors. Amb *Amina*, va ser molt més fàcil l'organització. *Amina busca feina* es va contractar per a presons perquè és una obra de teatre de format petit, curt, ràpid i àgil.

Per la família El Hilali, l'experiència a les presons va ésser molt interessant. Al principi, hi van haver dificultats perquè havia un menor. A Pa'tothom, es van fer els permisos necessaris i els interns en veure un menor en escena i a la presó es quedaven impressionats. Per la família, va ésser una injecció econòmica important. Una dona sola amb dos nens ho té molt difícil per rebre ajuts, en canvi, a França on viu actualment la família El Hilali, hi ha més recolzament institucional.

Amina busca feina va fer gira per totes les presons menys a Foment. Un vegada hi van assistir 10 reclusos de l'Est que no entenien gaire l'obra i no els interessava. Però en altres

presons com la de dones de Wad Ras hi va haver una reacció molt positiva com va succeir al Casal d'Infants del Raval. Totes cridaven: “¡No firmes! ¡No firmes!”. El recolzament a l'Amina va ésser molt fort perquè van sortir moltes internes a ajudar-la. L'Amina no és experta en Teatre Fòrum, i això, li dóna un aire molt sa a l'obra perquè ella a escena se sent lliure.

A Quatre Camins, Montse Forcadas va fer de jòquer. En aquesta ocasió un intern va proposar de matar a la Pepi i Montse comenta sobre aquesta situació: “Quan una persona diu una cosa d'aquesta mena, no se'ls ha de culpabilitzar, sinó retornar la pregunta al públic i preguntar ‘Què us sembla aquesta proposta?’”¹³⁶

Després de la gira feta en els centres penitenciaris, *Amina busca feina* es va representar dins d'un esdeveniment que pot semblar molt oportú tenint en compte la problemàtica que exposa l'obra: Laboratori Antiracista, organitzat per S.O.S Racisme. La representació es va fer el 19 d'octubre de 2007.

S.O.S Racisme Catalunya és una associació no governamental que lluita des del 1989 en defensa dels drets humans des de l'acció antiracista. Reivindica l'eradicació completa del racisme i la xenofòbia en tots els àmbits de la societat i en tots els estrats socials, i denuncia qualsevol vulneració de drets fonamentals. L'acció de l'associació es basa en la denúncia, la sensibilització, conscienciació i mobilització ciutadana per tal de reduir els espais del racisme. Amb el Laboratori Antiracista, la ONG vol que joves amb inquietuds denunciïn casos de discriminació racista i busquin la millor manera de combatre la presència del racisme i la xenofòbia a la nostra societat. El mètode que han utilitzat és crear espais de participació, reflexió, intercanvi i acció. El secret és donar la veu als joves i barrejar-ho amb música, teatre, castells, hip hop, graffiti, cine, foto.

Amina busca feina és una obra molt adequada per aconseguir els objectius del Laboratori Antiracista i en aquesta ocasió Pa'tothom va acceptar col·laborar-hi pel que significava treballar amb una entitat tant prestigiosa. Val a dir, però, que aquesta actuació va ésser voluntària, ja que l'organització no va preveure donar una ajuda econòmica destinada als actors. Malgrat això, Pa'tothom va decidir que la família El Hilali havia de cobrar com ho havia fet en ocasions anteriors. Amina havia descobert que el seu treball a escena es remunerava i que del teatre també podia viure, encara que en el seu cas aquesta ajuda fos esporàdica.

Degut a compromisos professionals que havia adquirit el fill gran de l'Amina, en Jordi Forcadas va haver de substituir-lo en el seu paper, el que va produir una mica de desvirtualització del sentit real del projecte.

Durant el novembre de 2007, *Amina busca feina* només es va representar dos cops dins del festival Tot Raval's. La primera va ésser al Cafè-Teatre Llantiol el 10 de novembre de 2007 i la segona a l'IES Miquell Tarradell a l'endemà.

Tot Raval's és un projecte obert i participatiu que ajuda a conèixer millor la vida cultural del barri. Fomenta vincles entre organitzacions i persones i potencia la creació d'accions culturals conjuntes. Els protagonistes del festival són les persones i organitzacions que dia a dia viuen i construeixen el Raval i que al seu torn creuen que la cultura és un motor de transformació social. Aquest projecte està impulsat per la Fundació tot Raval, que treballa per la dignificació del barri. Pa'tothom com forma part d'aquest barri participa activament amb aquesta organització i d'altres que tenen el mateixos objectius.

Sobre l'actuació del Llantiol, no en parlarem ara mateix perquè ho farem en un apartat posterior una comparativa entre aquesta sessió i la última feta en el 2009.

¹³⁶ Entrevista amb Montse Forcadas, vegeu Annex 1.

Sobre la representació feta al IES Miquel Tarradell, comentarem que l'obra va comptar amb un públic molt nombrós. Va provocar un debat molt intens sobre l'immigració dels anys 60 i la d'ara, molts andalusos van explicar que s'havien trobat en les mateixes situacions que està denunciant l'Amina. Encara que era un debat molt interessant, el jòquer no va saber tallar a temps la discussió i, per això, només es va fer una intervenció d'un espect-actor.

La següent actuació d'*Amina busca feina* va ésser dues setmanes després d'haver participat al festival Tot Raval's. Si queda constatat que en aquest festival molts simpatitzants de Pa'tothom aprofiten l'avinentesa per anar als seus espectacles, assistir a les jornades Artibarrri per veure l'obra d'*Amina busca feina*, va provocar que el públic encara fos més homogeni.

Amina busca feina es va representar a les VII Jornades Artibarrri el 30 de novembre de 2007 i que es van fer al barri de Torre Baró de Barcelona. Com ja hem explicat en el capítol anterior, Artibarrri és una entitat que engloba moltes organitzacions que fan projectes a través de l'art per a millorar la comunitat i Pa'tothom és una de les entitats socies fundadores.

En aquesta ocasió les jornades que es van fer a l'any 2007, tenien per títol: Barris emergències culturals: àmbits, oportunitats i reptes, i com a objectiu tenien plantejar i discutir amb els participants i assistents les possibilitats i contradiccions que s'obren a partir de tot un seguit de polítiques culturals i socials de proximitat engegades per l'Administració pública (Plans de desenvolupament comunitari, Pla de barris, Plans d'entorn, etc.). Si bé per una banda aquestes intervencions ofereixen possibilitats d'acció i recanalització tàctica de recursos per part dels agents locals de la societat civil, també és cert que suposen una apropiació i d'iniciatives que corren el risc de ser neutralitzades política i socialment mitjançant aquesta institucionalització.

Malgrat que el públic assistent tenia relacions amb l'art social i estaven interessats en el Teatre Social, l'assistència no va ésser molt elevada, ja que van coincidir amb aquestes jornades unes altres jornades també dedicades a l'art social dins de la comunitat. Tanmateix, els espectadors que van veure l'obra van quedar molt satisfets amb la proposta de la família El Hilali, encara que va haver més debat que intervencions a escena. D'altra banda en aquesta ocasió en Jordi Forcadas va fer el paper del fill gran de l'Amina.

Amina busca feina va tenir una segona part dins del projecte Eureka, va ésser una mini gira de tres representacions fetes just abans del Nadal de 2007: a la presó de dones com hem comentat anteriorment i a Brians 1 i 2, sempre en horari de tarda com durant a l'anterior gira.

Després d'aquesta gira bastant intensa de l'obra durant el 2007, a l'any següent hi va haver una sequera total de representacions per dues raons: la família El Hilali es va traslladar a viure a Montpeller i el fill gran va començar una carrera professional com a actor, molt activa que no li permetia fer els "bolos" requerits de l'obra.

No va ser fins al gener del 2009, que Pa'tothom va aconseguir reunir a tota la família per a fer una nova representació de l'obra en la II Festa de Dones del barri del Congost a Granollers, el 24 Gener de 2009. D'aquesta representació no direm res més ara mateix perquè li dedicarem un apartat més endavant.

4.5.3 Evolució de l'obra durant les representacions

Durant les múltiples representacions d'*Amina busca feina* des del març de 2007 fins a gener de 2009, el text de l'obra s'ha modificat en diversos moments.

Escena 1: Es van haver de fer els textos que representaven les ofertes de feina sobre confecció i neteja que l'Amina llegia en el taulell d'anuncis. D'altra banda es van realitzar

canvis en el diàleg entre el funcionari i l'Amina amb la participació del fill. En un primer moment, el fill no feia tant d'intermediari-traductor i més endavant, però, va intensificar aquesta funció perquè hi havia moments en què l'Amina no acaba d'entendre què li diu el funcionari.

FUNCIONARIO: ¿Ves lo que pone aquí?

MOHAMMED: 68.

FUNCIONARIO: Debajo.

MOHAMMED: Limpieza.

FUNCIONARIO: Más abajo.

MOHAMMED: Catalán.

FUNCIONARIO: Vale, pues le dices a tu mamá que si no sabe catalán, no molesté, que aquí tenemos mucho trabajo. Hasta otro día.

Mohammed habla en árabe con su madre y se lo explica. Se van y el funcionario habla por teléfono.

FUNCIONARIO: Sí, vale, me llamas mañana. No, no, no me hables en catalán que no me entero de nada.

Escena 2: El Toni parla en català amb en Mohammed des del primer moment, però de vegades s'ha utilitzat el castellà en algunes representacions.

Escena 3: La Pepi parla amb l'Amina com en veu en off, es descarta des de el primer moment que hi hagi una comunicació telefònica separades per una paret. El fet de no veure la Pepi fa que el públic se la imagini abans de sortir a escena.

Escena 4: Es va haver de crear un contracte autèntic perquè l'Amina el signés i la llista d'escalas precisament per aquesta escena.

PEPI: No tranquila, eso es para que estés dada de alta, las otras horas yo te las pago aquí en mano, cuando venga, te entrego el sobre con el resto.

AMINA: ¿Negro?

PEPI: Sobre. Firma aquí.

AMINA: ¡Negro!

PEPI: Sobre. Tu trabajas dos horas para Zapatero pero ocho horas para mí. Firma aquí.

Forcadas va variar la part en què en un primer moment la Pepi deia “*en negro*” per passar a dir “*te lo doy en el sobre*”. Això demostra una altra manipulació per part de la Pepi que no parla clar a l'hora de dir que cobrarà en negre una part del sou amb l'esperança que l'Amina no se n'adoni.

També hi ha altres canvis a la mateixa escena.

PEPI: Tú te guardas los tickets. La lejí que sea del DIA, y ahorra; solo un chorrítín, ya está bien, que hay conservar el cambio climático. Mira, te entrego las llaves de las escaleras... (*Le entrega un fajo de llaves*). Sobre todo no las pierdas.

AMINA: ¿La oficina? ¿Dónde queda?

PEPI: Se nota que nunca has estado en una gran empresa. Estamos en todo Catalunya.

En aquesta part, la Pepi justifica els seus arguments fent-se passar per una falsa ecologista que no sap de què parla quan afirma que un “un chorrítín” de lleixiu “conserva al canvi climàtic”. La resposta de la Pepi a la rèplica “*¿La oficina? ¿Dónde queda?*” també va canviar. En el text original, la Pepi deia “*No, no, nos vemos aquí*”. Es va canviar per “*Estamos en todo Catalunya.*”, rèplica en què es destaca la invisibilitat de l'empresa. Això

ens dóna la informació que l'Amina només tindrà un telèfon i un contracte i no tindrà cap adreça.

Escena 5: En aquesta escena que succeeix a l'andana del metro, la Pepi també té la veu en off perquè és una altra trucada telefònica a l'Amina.

Escena 6: L'escena que explica que l'Amina abandona la feina que li ofereix la Pepi, passa a ser més dura des del punt de vista de la comunicació no verbal entre els dos actors. Per exemple, la Pepi vol donar petons a l'Amina i ella la rebutja amb una actitud de menyspreu.

Escena 7: La Inés passa a dir-se Marta. El personatge d'una dona de mitjana edat burgesa, reticent a l'arribada d'estrangers al seu país per por és transformada en una dona més jove, també de classe alta però una mica més moderna des de el punt de vista de la immigració, encara que segueix essent desconfiada.

Escena 8: Quan el noi de Carrefive envia l'Amina a parlar amb l'encarregat es va afegir que l'Amina remugués en àrab i diu l'equivalent a "*vete a tomar por culo*", això pot causar riure del públic àrab.

AMINA: Yo tengo papeles aquí no puedo dejarlo en cualquier sitio.

CHICO: ¿No has leído las normas?

AMINA: ¿Qué?

CHICO: Pues mira, mejor vete a personal otra vez y hablas con el encargado. Pasillo F8, subplanta 6. Espavila.

Amina deja la bata, la escoba. Habla en árabe y sale.

Cal dir que en el text que ve a continuació, quan parla el noi, es fan uns petits canvis: s'utilitzen els *walkie-talkie* de manera més concreta, quan l'operador del Carrefive parla amb el seu encarregat per a avisar que l'Amina va cap allà.

EL CHICO: (*llama por el walkie*) Oye, te mando a la árabe esta, que no se entera de nada.

En aquest cas, en un inici el Noi afegia frases depreciatives com "esta tia no se entera de nada", "estos moros" que es van considerar no pertinents perquè l'opressió que viu l'Amina no és verbal. L'important és que en aquest punt no es volia mostrar cap problema relacionat amb la llengua sinó que el problema era estructural: el fet que hi hagi ciutadans disposats a fer tot tipus de feines fa que hi hagi una altra part de la societat que se n'aprofita.

Epíleg: L'acció final de repartir un paper dient que la família busca un llogater per l'habitació de casa seva, de vegades, se suprimeix en algunes actuacions.

Troblem destacable que en cap moment no s'han fet canvis en relació als errors gramaticals que l'Amina comet en parlar castellà. Un exemple de que s'han fet pocs retocs de llenguatge és quan l'Amina diu "*¡Es que tu no explicarme nada!*". Es manté el mateix llenguatge que utilitza realment l'Amina perquè sigui més verosímil i fidel a la realitat:

CHICO: (*Enfadado*) ¿Qué estás haciendo aquí?

AMINA: Tu no explicar nada. Pasillo R; me dijeron.

CHICO: No este es el RT, el R está encima, aquí no puedes estar sin casco.

AMINA: ¡Es que tu no explicarme nada!

CHICO: Y, ¿qué haces con el bolso aquí?

AMINA: ¿Dónde lo dejo, si el vestuario queda abierto y no hay llaves?

CHICO: A ver, si aquí no se pierde nada.

4.5.4 Desenvolupament i comparativa de dues sessions

Com hem indicat anteriorment, en aquest apartat compararem el desenvolupament d'una sessió feta el 2007 amb l'última que s'ha realitzat el 2009: les obres que compararem són la del Llantiol i la de Granollers. Per fer la comparativa, narrarem sobretot el desenvolupament del Fòrum, tenint en compte l'aplicació de la metodologia segons Jordi Forcadas i el mateix Boal.

Com hem anomenat abans, la sessió del Llantiol es va fer dins d'un festival, per tant, el públic assistent va ésser bastant nombrós. En aquesta ocasió, Jordi Forcadas va fer de jòquer. Per fer l'estudi d'aquesta representació, ens basarem en la transcripció literal de la sessió que podeu trobar a l'annex 3.

Després de finalitzar l'obra, Jordi Forcadas comença a plantejar el debat amb el públic: la primera pregunta que fa és si el que s'ha vist és una tragèdia o un drama. El públic majoritàriament diu que és un drama i Forcadas reafirma aquesta resposta perquè les tragèdies no es poden canviar i els drames, sí. A partir d'aquest moment es forma un petit debat sense cap intervenció a escena de cap espect-actor i es produeixen intervencions orals d'una desena de persones:

- Forcadas pregunta si es pot donar algun canvi en la situació de l'Amina i un espectador contesta que aquesta situació no és justa.
- Un altre espectador diu que tot això és una situació que li passa a tothom, però un altra persona afirma que l'Amina té problemes afegits perquè és una dona que no parla català.
- En Forcadas torna en el seu paper de jòquer i preguntar què es pot fer per canviar la situació i fa una pregunta clau: si és convenient o no denunciar a la Pepi?
- Una espectadora indica que la solució és que a la Pepi li passi alguna cosa que seria l'alliberament de l'Amina, és a dir, si no hi ha opressor, no hi ha oprimint. Però després el públic en general diu que el problema no està en l'Amina sinó en el sistema, que és un problema de tots.
- Llavors Forcadas, pregunta si es pot canviar el funcionament de l'INEM i el públic en general diu que els ciutadans no poden fer res per a millorar la situació, però un espectador diu que no hi està d'acord perquè amb el dret del vot, podríem canviar el sistema laboral en el qual vivim si es canvia el governant que l'administra. Aquest espectador explica com se sent de culpable quan el seu fill li explica les situacions que viu a l'INEM, perquè es considera responsable tenint en compte la seva elecció de vot.
- En Jordi Forcadas s'adona que fins aleshores només havien parlat homes i demana a les dones que donin la seva opinió. Una espectadora diu que això li passa a tothom i que no està bé.
- Una altra persona diu que la solució és fer boicot no anant a votar, però el públic crida que aquesta no és la solució i aleshores s'esdevé una altra polèmica dins del debat: Forcadas diu que realment la situació dels immigrants és pitjor perquè s'aprofiten si no tenen els papers i no coneixen els seus drets.
- Una espectadora de França diu que fer un boicot podria ser perjudicial perquè podria sortir l'extrema dreta guanyadora, tal i com va passar en les eleccions franceses. Afirma també que el que ha de passar és que la societat canviï.
- Forcadas diu que aquest tipus de teatre pretén això justament i demana al públic que surti a escena per intentar buscar una solució que ajudi a l'Amina.
- Els espectadors diuen que ella no havia de signar el contracte i que abans el seu fill l'hauria d'haver llegit. Forcadas convida a una persona a que surti a escena i la persona no vol, però tot el públic l'anima. S'esdevé la primera intervenció d'aquesta sessió de Fòrum protagonitzada per una noia anomenada Patricia.

Patricia parla amb Forcadas sobre el que pretén fer en l'escena quan l'Amina ha de signar el contracte que ofereix la Pepi. Aquí comença l'acció teatral: la Patricia fa el paper d'una veïna

de l'Amina que és advocada i quan la Pepi la veu es queda una mica parada. La Pepi es disposa a explicar el contracte a l'Amina perquè diu que ella és la que ha de treballar i no la seva veïna. La veïna s'adona que el contracte que signarà l'Amina la condueix a cobrar part del sou en negre. La Pepi li recrimina que l'Amina no es decideix i se'n va dient que hi ha moltes persones interessades en aquesta feina. Finalment, aquesta intervenció no aporta la millor solució perquè l'Amina es queda preocupada pel fet de no haver aconseguit la feina i perquè té moltes despeses per pagar.

En aquest moment, una persona del públic crida que l'Amina ha de denunciar a la Pepi. Forcadas talla l'acció i comença així una segona intervenció teatral protagonitzada per l'Edu, un exalumne de Pa'tothom. L'Edu, que en un primer moment fa de fill de l'Amina, comparteix escenari amb la Patricia, és a dir, hi ha dues persones disposades a ajudar a l'Amina. Aleshores, l'Edu i la Pepi s'embranquen en una discussió pel tema del contracte. L'Edu vol que se l'emporti a casa per llegir-lo millor i demana a la Pepi que esperi una resposta de l'Amina, encara que l'avisa que el contracte és il·legal i que es podria quedar sense feina. La Pepi no li dóna el seu telèfon quan l'Edu li el demana, però aquest s'adona que el té l'Amina. La Pepi té pressa i vol marxar corrents. La Patricia i l'Edu li diuen que s'ho repensi i quan li pregunten pel seu cap ella ja desapareix d'escena i aquesta s'acaba.

Jordi Forcadas, després d'aquesta segona intervenció, qüestiona al públic què els ha semblat aquesta segona intervenció teatral, moment en què comença una segona part de debat verbal:

- En aquest moment, l'Amina confessa que ella té aquest nou problema: ha de signar un nou contracte i li passa el de sempre, no fa més que signar contractes i que mai no cobra ni quitança, ni altres deduccions com les vacances.
- La Patricia s'ofereix per acompanyar-la a signar. Però repesant a l'escena vista, el públic opina que només ha aconseguit que la Pepi fugi i l'Amina es quedi sense feina.
- Malgrat tot, Forcadas recorda que aquesta situació li passa a més gent i comença un altre punt polèmic del debat: un espectador recrimina que l'escena no és real perquè no hi ha Pepis amb Jaguars i que cap advocat tindria temps per acompanyar-la, ja que són molt individualistes.
- Un altra persona comenta que la solució està en associar-nos per lluitar de forma comuna, però l'espectadora que ha criticat el Jaguar de la Pepi, diu que ella ha estat una de les acomiadades de la Seat i que ningú no es va unir per a lluitar perquè, segons ella, el company és l'enemic.
- Un altre participant diu que el que ens passa és que tenim un instint de supervivència. Seguidament, la Patricia, que no és de Catalunya, diu que a vegades per aquest instint de supervivència traïex els seus principis i valors i que una associació la va ajudar molt quan va arribar a Catalunya.
- En Jordi Forcadas explica que quan van fer l'obra a S.O.S Racisme, va quedar clar que aquesta entitat i d'altres tenen serveis jurídics que ajuden a l'immigrant o a la persona necessitada, i que a ell mateix, li van fer servei en un moment de la seva vida.
- En Jordi demana si algú vol dir quelcom sobre aquest tema i el fill gran de l'Amina demana si algú vol acompanyar a la seva mare en la seva propera entrevista. Aleshores, entre el públic es demana algun advocat.
- Seguidament, en Jordi Forcadas procedeix a acomiadar l'acte tot dient que vol que la gent se'n vagi contenta a casa perquè encara que la solució no sigui fàcil, el que han de fer és pensar en com canviar la realitat.

Finalment, l'Edu va ésser la persona encarregada d'ajudar a l'Amina a través d'un amic seu advocat, d'aquest fet en parlarem més endavant.

La sessió de fòrum del Llantiol la comparem amb la sessió de Teatre Fòrum que es va fer el 24 de gener de 2009, a la II Festa de dones de Congost a Granollers. En aquesta ocasió, la persona encarregada de fer de jòquer va ser la Montse Forcadas. L'actuació van tenir una

durada d'uns 30 minuts i l'epíleg es va haver d'anular a causa de les condicions de l'espai. Tot seguit, es va iniciar el fòrum que també va durar uns 30 minuts. Les intervencions del públic durant el fòrum van ésser poques, però molt diverses.

Costava molt que el públic parles i la Montse Forcadas feia contínues preguntes amb el micròfon a la mà per motivar-lo a participar, però de vegades costava que parlessin a través del micròfon i no se'ls escoltava bé. Per un altra banda, havia persones que demostraven una manca de respecte a l'espectacle perquè no deixaven de parlar.

Només es va fer una intervenció com a espect-actor, però per arribar a aquest fet es va parlar dels següents temes:

- Es va comentar que en Toni era el que podia ajudar més a l'Amina i que hi havia possibilitats de canviar i millorar la situació.
- Es va comentar que aquesta situació era també freqüent entre la població espanyola i no sols entre la immigrant, però la persona que ho va exposar també va insistir que segons ella només els immigrants rebien ajudes. Sobre aquest tema es va evitar arribar a una polèmica tallant-lo en sec i quedant com un comentari més, ja que la idea principal era una injustícia social que es dona a tota la classe baixa, per manca de recursos.
- També es va parlar de la discriminació laboral de la dona, de les diferències salarials entre homes i dones, de la incompatibilitat entre la vida laboral i familiar i dels acomiadaments per embaràs.
- La Montse Forcadas va preguntar sobretot en quins moments l'Amina s'estava equivocant i on podia canviar la seva actitud per no arribar a una crisi total. El públic va indicar diversos cops que l'Amina havia de denunciar els fets, sobretot del Carrefive.

A partir d'aquesta última pregunta, una dona àrab del públic va dir que ella el que no faria seria signar el contracte que ofereix la Pepi a l'Amina, perquè pensava que aquí ja podia canviar la situació molt abans d'arribar al Carrefive. La Montse Forcadas va animar a aquesta dona perquè sortís a escena per reemplaçar l'Amina, però ella va dir que volia sortir a escena com amiga de l'Amina en el moment de la signatura a l'escena quarta.

L'escena va començar després de dir "Un, dos, tres i acció!" i va començar la participació de la Sumaya, el nom real de la dona, que es presenta davant la Pepi com una amiga de l'Amina per ajudar-la en els tràmits de la feina. La Sumaya diu a la Pepi que sap que treballar dues hores al dia cotitzades i cobrar la resta del sou en negre és il·legal i que, per tant, l'Amina no signarà aquest contracte. Però la Pepi aconsegueix convèncer les dues dones que signar el contracte és l'única opció que tenen si l'Amina vol treballar.

En aquest moment; després d'una bona estona de discussió, la Montse Forcadas dona per acabada la intervenció de la Sumaya. Finalment, l'objectiu de la Sumaya no s'ha aconseguit perquè el contracte acaba signat i això fa veure al públic que no tot és tan senzill d'aconseguir.

Per manca de temps aquesta és l'única intervenció a escena del públic que es fa d'aquest fòrum i que tampoc es va comentar amb la resta del públic com s'acostuma a fer.

Després d'haver descrit les dues sessions d'*Amina busca feina* del Llantiol i de Granollers, passarem a fer una comparativa tenint en compte els punts següents:

- Cal destacar que en les dues sessions, les intervencions a escena han estat en el mateix moment de l'obra de teatre: quan l'Amina ha de signar el contracte que li ofereix la Pepi, és a dir, l'escena quatre. Aquest fet constata que la "finestra" que Forcadas buscava en aquest moment clau ha estat molt encertada, ja que permet que el espect-actor hi vegi una possible solució en el problema de l'Amina. Tant al Llantiol com a Granollers, tots els personatges volien interpretar un amic o amiga de

l'Amina que entén una mica de lleis i sap que el contracte és un engany. D'altra banda, anotem que les persones que normalment volen intervenir en aquest moment també són professionals del dret, encara que no és el cas de la Sumaya a Granollers i de l'Edu al Llantiol.

- Totes les intervencions dins d'aquesta escena tenen la intenció de fer a veure a l'Amina que si signa el contracte es veurà obligada a treballar en negre, però sempre, en totes les ocasions, la Pepi intenta persuadir a l'Amina i al seu acompanyant dient que el contracte és la millor opció si a l'Amina li cal feina i adverteix que sempre hi haurà una altra persona disposada a fer-ho.
- Tant en una sessió com en l'altra, surten els mateixos temes de debat. Normalment abans d'una intervenció sempre hi ha un petit intercanvi de parer entre el jòquer i el públic i, també quan s'acaba una intervenció, s'acostuma a fer una reflexió conjunta de l'acció teatral que ha fet l'espect-actor. Aquest fet només va ésser possible a la sessió del Llantiol. Observem, però, que la temàtica que sorgeix a l'hora de parlar de la situació laboral de l'Amina es repeteix en els dos casos: majoritàriament, la gent suggereix que aquest problema el té tothom, i de vegades, es fan comentaris que poden semblar en un primer moment racistes: la típica frase, "ellos tienen más ayudas que nosotros". D'altra banda, hi ha una sensació general que políticament les coses no estan funcionant i que s'haurien de canviar moltes lleis. La major part d'opinions reclama una major participació ciutadana per a canviar la realitat social.
- En les dues sessions, el temps dedicat ha estat més o menys el mateix, però dona la sensació que la sessió del Llantiol va ésser més intensa que l'altra, el sol fet que es fes en un teatre va condicionar la recepció del públic. Els espectadors del Llantiol van ésser més participatius que els de Granollers, segurament, com ja hem indicat anteriorment, perquè la preparació teatral i social d'aquests era molt més elevada en relació al públic de Granollers que tenia un primer contacte amb el Teatre Fòrum.
- Quan a la representació teatral, hem de dir que les condicions físiques i escenogràfiques del Poliesportiu de Granollers no eren prou adequades per fer una obra teatral i, per això, l'epíleg es va suprimir, i per la mateixa raó, el fòrum va ésser una mica complicat, ja que la comunicació entre el públic no era prou bona per problemes acústics; en canvi, al Llantiol, hi va haver un caliu familiar, de proximitat, que feia la representació teatral molt càlida. El públic de Granollers semblava, per moments, poc interessat per l'obra i que volgués anar al sopar gratuït que continuava a l'obra: van "agafar" l'obra com a un entreteniment més.

4.5.5 Recepció del públic: els espect-actors

En aquest apartat, passarem a analitzar els canvis des del punt de vista de la intervenció social que s'ha perseguit amb la creació d'aquesta obra de Teatre Fòrum.

Per analitzar també la recepció del públic encara que sigui d'una obra de Teatre de l'Oprimit, hauríem de tenir en compte la sociologia de la recepció teatral, de les relacions entre els actors i el públic i com aquest passa a ser un espectador. De Marinis divideix en dos els girs teòrics que s'utilitzen per a estudis que podrien fer-se actualment de TO:

- La transició de la noció de públic, entitat sociològica homogènia i abstracta, a la d'espectador, noció antropològica més complexa i concreta, determinada per tot tipus de factors socioeconòmics, culturals, biològics, etc.
- La concepció de la relació teatral, és a dir, de la relació espectacle-espectador com una relació de comunicació, d'interacció significativa entre l'actor i l'espectador. En aquesta concepció pragmàtica de la relació teatral, el rol de l'espectador es revela

cada vegada més decisiu tractant-se de l'únic realitzador efectiu de les potencialitats semàntiques i comunicatives de la representació.¹³⁷

Partint de la base que *Amina*, abans que res, és Teatre de l'Oprimít, i, per tant, el que intenta és fer veure a l'oprimít que ell pot canviar la seva realitat si decideix actuar i tenint en compte aquesta teoria de De Marinis, concretem que en aquest cas la noció de públic a espectador passaria pel binomi col·lectiu oprimit/espect-actor oprimit. La recepció de les obres de Teatre Fòrum és molt important perquè si es dona una bona acceptació per part del públic, vol dir que els oprimits han vist llum per a la resolució dels seus conflictes. L'oprimít troba un nou espai on dir la seva al món i tot dins un món nou ple d'oportunitats que és el teatre, tal i com diu Boal:

“Cuando el oprimido mismo, como artista, crea las imágenes de su realidad opresiva, pertenece a esos dos mundos plena y enteramente, y no como suplente. En ese caso se produce el fenómeno de la metaxis, que significa pertenecer completa y simultáneamente a dos mundos diferentes, autónomos. El oprimido pertenece a esos dos mundos autónomos: la realidad y la imagen de la realidad que ha creado.”¹³⁸

Per tant, aquesta obra està *feta* per una oprimida real, que amb la imatge de la realitat que ha creat, pretén fer veure que són moltes més les persones que estan en aquesta situació i que han de fer alguna cosa per a millorar la seva situació. Enllaçem, aquí, amb la segona teoria descrita per De Marinis, hi ha una relació *de tu a tu* molt significativa entre actor i espect-actor. Tenint en compte aquesta teoria, Jordi Forcadas fa aquesta reflexió sobre què pretenen quant a la recepció *d'Amina busca feina*:

“Es tracta de veure el procés de recepció de l'obra cap al col·lectiu. Tot aquest procés, ja s'inicia en el moment en què veiem l'Amina i la seva situació i sentim llàstima per una víctima i, això, no s'ha de permetre. El què realment volem és apel·lar al públic a canviar la situació. Per això, justament treballem molt el què no hem de fer, com succeeix en el teatre clàssic i la catarsi, en què la gent sent que la història, ja l'ha purificat i s'ha oblidat de tot. El què volem és que el públic tingui un contacte, que hi hagi una relació amb la situació real i no que eviti pensar en el que no li agrada. Per això, aquesta obra crea a molta gent una sensació de desolació ('Ostres, és veritat el què succeeix, com ho podem canviar?').”¹³⁹

L'oprimít artista, com diu Boal, comença a lluitar i vol provocar les mateixes ganes a l'espect-actor oprimit, però, a vegades, aquesta reacció no és precisament una de les que hi pot aparèixer: potser aquest no fa res perquè no sap com o potser prefereix no fer res perquè ja ho faran els altres per ell o simplement perquè es troba atrapat dins d'un conformisme total i absolut que ja li està bé. Però el TO el que sempre busca és “....lo contrario que la catarsis: ¡pretende lograr la dinamización de los espectadores!”¹⁴⁰

Per analitzar les recepcions dels espect-actors *d'Amina busca feina*, tinguem en compte el que ja hem comentat a l'apartat de la gira teatral, però, com a exemple rellevant, podríem centrar-nos en l'impacte que va tenir l'obra a Granollers. Montse Forcadas ho explica així:

“Quin és l'objectiu de fer l'obra una vegada? Durant un any, podria ésser possible transformar aquest col·lectiu. Però una altra cosa és que anem a Granollers i hi hagin unes dones que després s'apropen a l'Amina i li en les gràcies per a fer aquesta feina, perquè els passa el mateix. El que es va fer a Granollers no és treure la pancarta i fer la revolució, sinó que vegin que la poden fer, que poden protestar i que tenen eines per fer-ho i que en parlem. No ens podem quedar a Granollers per veure si aquestes dones han pres armes sobre l'assumpte, si han vist les grans possibilitats que tenen com a dones davant d'una Pepi o davant de l'art... Hi ha qui pensa que pot fer una obra de teatre i hi ha qui pensa que pot enfrontar-se a una Pepi. És va fer la revolució de les dones de Granollers? Jo no ho sé, però vam rebre un e-mail d'unes noies que van veure l'obra, els va encantar i volien fer un

¹³⁷ De Marinis, 1998, p. 162-163.

¹³⁸ Augusto Boal, *El Arco iris del deseo*. (Barcelona: Alba, 2004) p. 64.

¹³⁹ Entrevista amb Jordi Forcadas, a l'Annex 1.

¹⁴⁰ Boal, *Arco iris del deseo*, 2004, p. 68.

treball sobre l'*Amina busca feina*, però per nosaltres suposava molta més feina. Hi ha aquests *feedbacks*. Malgrat tot, crec que a Granollers només vam anar pera entretenir i que els organitzadors no sabien la magnitud del que estàvem fent i un cop sabuda, no els va interessar. Com mesurar quina influència hem tingut a Granollers? No ho puc mesurar. Una altra cosa és que en Jordi faci un taller a una escola durant un any amb un problema concret de *bullying*: hi havia un grup líder que agredia a la resta de la classe i a la professora. Nosaltres mateixos vam dir: amb una obra de teatre, no ho solucionem. Els ho vam dir: el producte no serveix per solucionar un problema de *bullying*. Els vam dir "Per què no feu amb uns quarts un taller de dos mesos, que en Jordi vagi i faci un taller del TO amb els nens i la professora present i que els nens vagin treballant-ho?". I es solucionar el problema. Aquí, si que hi ha alguna cosa mesurable. La professora fa dos dies va escriure dient que encara treballen sobre el que van fer amb en Jordi. La pretensió d'aquell taller era acabar amb un problema, però fent quelcom a llarg termini. Ara, què ha tret cada una d'aquelles dones de Granollers: l'enorme satisfacció de veure que hi ha una dona *movent el cul* com l'Amina i que el poden moure elles."

Com s'ha observat, amb 17 representacions d'*Amina busca feina* es va aconseguir aquesta desitjada "dinamització de los espectadores", com diu Boal, però per a saber fins on ha arribat aquesta dinamització, caldria fer un seguiment de totes aquelles persones que es van veure identificades amb el cas que viu l'Amina i, que després van donar un pas per a dir adéu a la seva opressió, ja sigui de forma individual o grupal. Considerem, per tant, que s'han recollit bons fruits i que s'en continuaran recollint perquè a Internet hi ha el testimoni de tot aquest projecte, el documental de La 2, que pot arribar a moltes més persones i malgrat que l'obra no es hi sigui sencera, pot generar canvis. D'aquesta manera, ens trobem que la recepció telemàtica d'*Amina busca feina* serà continuadora de la teatral.

4.5.6 Efectes en la vida dels actors

L'Amina és, a Catalunya, una dona de fer feines, quan en el seu país treballava de modista sense passar gaires penes. Quan va arribar, va poder treballar en la confecció un temps, però, després, només la neteja li va donar per viure. Després d'haver fet aquesta representació, el seu panorama laboral, el qual volia denunciar com a oprimida que se sent, va variar una mica.

Per començar, ella ha sabut diferenciar quan a la feina estava patint o no una opressió. Com ella mateixa diu hi va haver dos moments en els que es va sentir molt maltractada per les empreses per les quals treballava: "El moment en que l'empresa de neteja em va enviar a Gran Via 2 per signar contracte, va ser quan em vaig sentir més "manipulada". També, destacaria el moment en que la Pepi no em pagava. Al final, jo, ja tenia la dinàmica de "no em pagueu, doncs, no netejo bé".¹⁴¹

Si la feina com a netejadora de l'Amina va millorar, va ser també en la representació del Llantiol, va tenir un gran cop de sort: l'Edu, un dels espectadors que va intervenir a escena, va ajudar-la en la signatura d'un contracte a la via real. L'Edu té un amic advocat que va ésser la persona encarregada de supervisar la documentació que l'empresa havia atorgat a l'Amina per acceptar o no la seva proposta de feina. Primer, abans de tot, es va fer un petit tanteig del terreny. Es volia evita, en tot moment, que l'Amina rebés represàlies dels seus superiors; finalment, l'Amina es va reunir amb els seus caps representada per l'advocat en dues ocasions. Els empresaris van veure que amb l'Amina no podien jugar i, encara que els seus caps van expressar una mica de desconfiança, al final, el contracte ofert a l'Amina va ésser el més just possible. Malgrat tot, l'Amina no sabia indicar si aquesta ajuda que va rebre, va millorar o empitjorar les coses en quan a la relació entre els seus caps i ella: possiblement va provocar una sensació de por per part dels empresaris, ja que van veure no podien jugar amb els drets laborals de l'Amina, doncs, comptava amb un recolzament jurídic molt fort al darrera.

¹⁴¹ Entrevista a Amina i fills, Annex 1.

També, la representació d'*Amina busca feina* va suposar una nova entrada de diners a casa El Hilali: Amina era una actriu de Teatre Fòrum que Pa'tothom volia pagar sempre; per tant, totes les representacions d'*Amina busca feina* van ésser remunerades, encara que fos simbòlicament. El CTO vol dignificar el treball fet per tots aquests col·lectius oprimits que s'esforcen en fer obres tant poc convencionals i que pretenen conscienciar la societat de les problemàtiques que la fan més indesitjable. Montse Forcadass quan parla d'aquesta nova feina feta per l'Amina ho diu en aquestes paraules: "El fet de trobar aquesta feina es va anar transformant en una manera de mantenir la seva dignitat. El mateix procés de transformació que permet el Fòrum, ella ho va aconseguir en l'obra."¹⁴²

Passem ara a parlar dels canvis en la vida dels dos fills de l'Amina: el seu fill Ayoub i el seu fill mitjà Hamza, la vida del primer és la que s'ha transformat més des del punt de vista professional.

Com ja hem dit anteriorment, els dos fills de l'Amina estudiaven a Pa'tothom, en Hamza ja havia participat com a actor a la pel·lícula *Fuerte Apache* de Jaume Mateu (2007) amb Juan Diego i Lolita Flores, i això, va suposar que entressin en el món teatral amb molta vocació. L'Ayoub ja ha fet del teatre la seva professió, però en Hamza, com encara és menor d'edat, professionalitzar-se en el teatre és una tasca que vindrà més tard.

L'Ayoub, quan van acabar les representacions d'*Amina busca feina*, finalitzava al mateix moment els estudis com a actor a Pa'tothom i, això, va suposar el seu llançament com a actor professional a tot l'Estat: primer, va fer l'obra amb *El enemigo de la clase* de Nigel Williams, dirigida per Marta Angelat i estrenada al Teatro Español de Madrid al 2007. Després d'aquesta experiència, l'Ayoub va fer el salt a la petita pantalla, participant com a actor secundari de l'equip de futbol a la sèrie televisiva de La 1, escrita per José Corbacho i Juan Cruz, titulada "Pelotas", on apereixerà a la segona temporada. També, a Telecinco, fa la sèrie "La que se avecina".

Psicològicament parlant, Amina i els dos nois han pogut desenvolupar una major autoestima des de la seva situació d'oprimits. Per als dos nois, ha estat una experiència vital molt difícil d'oblidar perquè no és habitual fer teatre amb la pròpia mare i, a més, representar una obra per totes les presons de Catalunya.

¹⁴² Entrevista a Montse Forcadass, Annex 1.

CONCLUSIONS

Durant el procés d'investigació, iniciat més intensivament des de l'estiu de 2007, han succeït molts esdeveniments relacionats amb el TO que han fet variar la recerca en diversos punts, començant pel mateix títol, ja que en un primer moment l'aproximació històrica finalitzava al 2008. S'ha inclòs, doncs, un any més d'estudi, que ha fet el treball molt més extens. El període històric estudiat a Catalunya s'emmarca entre dos grans fets històrics: la primera visita d'Augusto Boal per impartir un seminari al febrer de 2002 i, malauradament, la seva mort.

Boal, abans de la seva mort, també va poder comprovar que la seva metodologia ha passat per diverses fases d'evolució en tots els països on ha arrelat el seu teatre. Queda clar, després d'aquest estudi, que molts multiplicadors del mètode han fet variacions partint de les mateixes bases i han donat lloc a altres tipus de teatre participatiu i interactiu. Però això no vol dir que aquests mètodes tinguin intencions sociopolítiques, de vegades, només es queden com a mètodes útils en àmbits de l'educació o la psicologia. D'altra banda, només Augusto Boal i el seu fill vam intentar reconduir el Teatre de l'Oprimat cap a les seves arrels amb la creació de l'última tècnica del mètode: l'Educació Estètica de l'Oprimat, ja que van veure que el TO s'utilitzava de manera impròpia segons els seus Principis en molts col·lectius. Malgrat tot, cal destacar que és inevitable que a cada país es faci una adaptació del mètode segons les seves condicions culturals, econòmiques, socials i polítiques: el TO que es fa als Estats Units mai no serà igual que el que es fa a Perú o a Espanya. Encara que es facin adaptacions del TO a tot el món, Boal deixa constància que vol que es respectin unes normes i que sobretot es resumeixen en dos: el Teatre de l'Oprimat ha d'ésser dels, per i pels oprimits i ha de complir la Declaració dels Principis que recomana la ITO.

El Teatre de l'Oprimat, ara i arreu del món, està vivint un moment molt intens i revolucionari. És un fet totalment palpable que després de la creació de la ITO el 2004, hi hagi hagut una millor complicitat entre tots els practicants del TO europeus i que aquests hagin decidit continuar la seva feina tornant a la originària vessant sociopolítica del TO, col·laborant amb entitats d'Àsia, Amèrica i Àfrica. El moviment de Jana Sanskriti a Calcuta va fer veure a l'Augusto Boal que la seva metodologia teatral encara tenia molts anys de vida. I, malgrat la mort del seu creador, tots els CTO reunits a la ITO, han decidit continuar de forma activista i militant la seva feina.

No obstant, tot aquest renaixement ha tingut lloc només a l'àmbit dels practicants del Teatre de l'Oprimat. Malgrat la gran repercussió mundial de la figura d'Augusto Boal, que va ser nominat a candidat al premi Nobel de la Pau de l'any 2008, hem de dir que dins d'alguns àmbits teatrals, i especialment acadèmics, la seva proposta no ha estat suficientment considerada i estudiada, àmbit on el TO també haurà de renéixer. Però, no solament com un transcendent fet històric- que ho és- ni per la decisiva presència del TO en la realitat present- que seria una raó suficient- sinó, a més, pels pronunciats accents socials de les noves realitats escèniques.

Quant al segon capítol, direm, per començar, que resulta molt curiós comprovar que durant la visita d'Augusto Boal a Catalunya a la Transició no es va aconseguir l'arrelament de la tècnica dins del marc sociopolític del moment, potser perquè els catalans en veure's de nou vivint en llibertat van considerar la teoria boaliana com una cosa que no anava amb ells. D'altra banda, observem que, malgrat la seva metodologia no es practiqués entre la gent del teatre o l'educació, Boal sí que va ser tingut en compte als anys 80 a Espanya, recordem el seu pas per les institucions acadèmiques, com són la seva visita a la Universidad Menéndez Pelayo de Santander i l'invitació al Congrés Internacional de Teatre el 1985, celebrat a l'Institut del Teatre.

Tanmateix, ens adonem que el Teatre de l'Oprimit a Catalunya començaria a formar part de la nostra societat arran de l'evolució del teatre social entès com a teatre combinat amb educació social; per tant, la història del Teatre de l'Oprimit a Catalunya té una estreta relació amb la història del teatre social. En un primer moment, s'utilitza el Teatre de l'Oprimit com una eina més dins d'àmbits d'intervenció socioeducativa, per després passar a ésser utilitzat de forma més concreta dins d'organitzacions nascudes sobretot amb l'objectiu de fer un teatre social adient per a transformar la realitat social. La tècnica boaliana més emblemàtica dins del panorama català és el Teatre Fòrum com ha quedat palès. Hem de dir, que en l'actualitat, l'existència d'entitats amb diferents objectius, però que utilitzen la mateixa metodologia, fa que no es posin d'acord en sí són o no autèntics seguidors del mètode. El que queda clar és que a Catalunya hi ha alguns grups que es consideren seguidors de Boal quasi puristes del tot i que d'altres, usen el seu mètode conjuntament amb els creats per altres pedagogs teatrals. Aquest debat actual fa que l'existència de les Plataformes estigui en un procés de canvi.

Actualment, molts grups arreu del món, han rebut crítiques per declarar-se seguidors de Boal perquè alguns grups contraris a aquest mètode els consideren dogmàtics, d'esperit idolatrant i, fins i tot, sectaris, perquè des de fora poden semblar organitzacions que segueixen cegament un líder.

Per tant, el panorama actual de les organitzacions que fan Teatre de l'Oprimit a Catalunya es podria classificar en dos: aquelles que són militants i activistes i que tenen com a referència principal a Boal i aquelles que utilitzen tècniques del Teatre de l'Oprimit, encara que la seva base ideològica no estigui fonamentada en Boal. És a dir, el que també està succeïnt arreu del món.

En relació al tercer capítol, direm que queda constatada la importància que ha tingut Pa'tothom respecte a l'escena boaliana dins de l'Estat espanyol: han estat els introductors de la teoria i la tècnica del Teatre de l'Oprimit i són pioners també en un tipus de formació per a actors i pedagogs teatrals que fan intervenció social que no s'ha fet en cap CTO de la resta del món. D'altra banda, les seves Trobades Internacionals de Teatre i Educació són les que han aconseguit una màxima multiplicació del mètode dins de Catalunya i Espanya. A més, han aconseguit que el TO català obtingui prestigi internacional. La creació d'altres grups boalianes a Catalunya com per exemple els sorgits de la mateixa escola fan que el TO català encara tingui més excel·lència fora del país. Així mateix, una altra gran aportació de Pa'tothom ha estat incloure a la metodologia boaliana els estudis i teories del sociòleg Juan Miguel Portal que amb la seva teoria del Component Cultural, aplicat als personatges del Teatre Fòrum, fa que a Catalunya neixi almenys una nova forma de fer TO perquè sortiran moltes fornades d'alumnes multiplicadors amb aquesta formació. Sens dubte, aquesta via no és l'única dins de Catalunya perquè moltes persones podran conèixer el TO formant part de diverses organitzacions que no tindran com a base les teories de Portal. No cal dir que aquesta aportació de Portal es pot complementar amb altres ja existents.

Quant al quart capítol, les conclusions que extraïem són referents al procés de creació d'una obra de Teatre Fòrum. Com hem dit anteriorment, aquesta tècnica és la que més ha arrelat dins del teatre social català conjuntament al Teatre Imatge i, en menor presència, al Teatre Invisible. Per tant, era totalment lògic dedicar una part d'aquest treball de recerca al perquè aquesta tècnica ha sacsejat tant tots els àmbits propis de l'educació social. *Amina busca feina* ha estat l'exemple escollit d'entre totes les obres que s'han estrenat a Catalunya, encara que n'hi ha moltes d'altres que també han tingut molt de ressò mediàtic degut a la seva excel·lència artística, estètica, sense oblidar que s'han fet seguint els preceptes boalianes i la seva missió socioeducativa: per exemple, *La vida no es pot empaquetar* de Teatraviesas, *Tretze* de Kilalia.... però amb *Amina busca feina* trobem en ella mateixa un mèrit que la fa diferent a totes les altres: els actors són una família que vol lluitar conjuntament contra l'opressió. A l'hora d'analitzar el procés de posada en marxa d'una obra d'aquest tipus, hem tingut diverses dificultats, ja que a dia d'avui no tenim cap exemple útil d'anàlisi des del punt de vista de la creació, dramatúrgia i escenografia. El que sí que tenim

escrit pel mateix Boal és com ha d'ésser el Teatre Fòrum, la seva representació i el posterior fòrum. Com vam dir a la introducció, nosaltres no pretenem inventar aquest anàlisi i per això vam buscar teories útils de dramaturgs com Joan Abellan, Carles Batlle i d'altres: n'hem hagut d'idear un per a poder analitzar la peça de Teatre Fòrum que ens ocupa. Considerem que potser seria necessari l'existència d'un procés d'anàlisi qualitatiu per a determinar si les obra creades del Teatre Fòrum són o no són correctes segons els paràmetres boalianos perquè no sempre tot que s'anomena Teatre Fòrum els segueix.

També a l'hora de fer el procés de creació han estat molt importants les aportacions de Juan Miguel Portal. S'ha comprovat que els processos de creació col·lectiva són diversos entre ells perquè cada grup té la seva particularitat, però la teoria sociològica de Portal dóna una altra visió al procés de creació que podria ser utilitzat pels practicants boalianos, tenint-la com a model a seguir.

Pel que es refereix a la dramaturgia d'una peça de Teatre Fòrum, queda palès que essencialment ha de ser escrita pels mateixos oprimits, tal com passa a *Amina busca feina*. Tanmateix, el mateix Boal ha escrit obres de Teatre Fòrum per a ésser interpretades per actors que podien o no estar vinculats al seu Centre de Teatre de l'Oprimit. En aquest cas, la creació col·lectiva és mínima a diferència del que succeeix quan un grup d'oprimits utilitzen el Teatre de l'Oprimit per crear una obra a partir de les opressions viscudes. Un text creat per la persona que pateix l'opressió sempre tindrà un valor afegit gràcies al realisme que no tindria una peça escrita per un professional, per tant, és lògic pensar que un text que parla de la problemàtica de les dones maltractades sempre serà molt més real i efectiu –per l'espectador, però sobre tot per la mateixa intèrpret- si l'escriu una dona que ha viscut l'experiència que una dramaturga que intenta ficar-se en la seva pell. D'altra banda, es evident que amb una molt bona tècnica actoral es pot aconseguir ser realista en totes aquestes situacions límits sobre l'escenari, però el Teatre de l'Oprimit no pretén crear bons actors que puguin interpretar un Shakespeare, sinó potenciar la vida mateixa.

Quant a l'aplicació de la metodologia a seguir durant el Teatre Fòrum d'*Amina busca feina*, trobem que s'ha fet una complementació dels principis de Boal amb l'estil propi de Forcadas. Normalment la manera de treballar aquesta metodologia, és molt més homogènia a tot el món, tenint en compte petites variacions que depenen de la cultura de l'indret. Tampoc, en aquest cas, pretenem donar un exemple a seguir, tenim com a antecedents publicats els projectes de Teatre Fòrum d'Irene Vila i de Marc Badia. En aquesta ocasió la figura del jòquer, Jordi Forcadas, ha desenvolupat les tasques de director d'escena i de jòquer durant el fòrum.

En relació a la recepció per part dels espectat-actors, ha resultat complicat analitzar els efectes de recepció de l'obra i extreure'n conclusions perquè no hi ha dades suficients a causa de la manca d'un seguiment posterior per avaluar els efectes ocasionats en el públic. Les dades que tenim són les reaccions del públic durant les representacions i que es basen en les experiències de la família El Hilali, dels germans Forcadas i d'altres persones que han de tenir un paper important com a espectat-actors en aquestes representacions. A l'hora d'investigar el procés de creació d'*Amina busca feina*, hem apuntat que aquesta obra no sorgeix com a fruit d'un taller periòdic destinat a un col·lectiu amb problemes socials, sinó que no hi havia cap preparació prèvia feta a classes. Per tant, podem afirmar que una obra de Teatre Fòrum també pot sorgir sense la necessitat d'un taller previ. De la mateixa manera, el resultat de la creació d'aquesta peça i la seva representació, podria provocar que dones amb la mateixa problemàtica que l'Amina decideixin posar en marxa tallers amb el mateix objectiu: expressar la seva opressió.

Un altre aspecte a tenir en compte del Teatre Fòrum és que el text està en continu moviment i que, per tant, aquest pot variar i evolucionar al llarg de la vida escènica de l'obra. Podem concloure que el text d'una peça de Teatre Fòrum mai no està del tot acabat.

Tenint en compte que la família El Hilali cobrava per cada representació de l'obra, ¿hem de concloure que els oprimits sempre han de rebre una retribució econòmica, tal com es pretén des de Pa'tothom? En aquest moment estariem parlant d'una pràctica del Teatre Fòrum amb fins econòmics i que els oprimits acabarien sent treballadors del teatre professional. Però si tenim en compte els 20 principis del Teatre de l'Oprimat, ens plantejem dues preguntes claus: ¿fins a quin punt és lícit que el Teatre Fòrum es professionalitzi? i ¿què ens hem de replantejar quan un actor o una companyia teatral professional es volen guanyar la vida fent Teatre Fòrum? Per respondre a aquestes qüestions hem de diferenciar entre el teatre professional i el teatre amateur i considerar al Teatre Fòrum com una mena de teatre amateur, diferent al que es feia per entretenir i passa l'estona, ja que el teatre fòrum està pensat per ser "teatre de, per i per als oprimits", el principi fonamental del qual és "ajudar a restaurar el diàleg entre éssers humans". Llavors, podem considerar diverses opcions: els actors professionals poden fer Teatre Fòrum sobre les pròpies opressions, ja sigui cobrant o no, i que els oprimits que fan Teatre Fòrum i no són actors professionals, també poden cobrar amb la finalitat de dignificar el treball dut a terme. D'altra banda, Boal respecte a aquest tema va indicar al Fòrum de la ITO:

"Another preoccupation revealed by some of you can be synthesized in this question: can professional actors do TO?

We all know that TO is the theatre of the oppressed, by the oppressed and for the oppressed. That is total TO at work. I have, however, seen many excellent groups of professional actors playing about oppressions that are not theirs, like HIV, drugs, etc., for a public that suffers from those oppressions. It is not the same as when you have the oppressed on the scene and in the audience, but can give important results if the actors really know the theme and are willing to leave the stage, during the Forum, for the real oppressed to take their place and rehearse their future actions. The third possibility, with poor results, is when actors play only out of solidarity, but do not identify themselves with the theme. I have seen a white group playing black characters - it was painful to watch. I think that we should demand to all groups that are in the YP to describe the work they are doing with TO, what they have done and are planning to do, their objectives and their achievements. This is important to better understand their TO projects and to exchange with those involved in similar work as we are."

I doncs, aquest tema també es relaciona amb demanar subvencions a governs capitalistes que no deixen de ser opressors, Boal diu:

"We cannot condemn anyone because of being funded by capitalistic companies, private Universities, NGOs or governments, if this is done within clear ethical principles. Most of our governments are right-wing governments, and yet they are forced to subsidize groups that neither think nor act like them. The problem is not funding itself, but the uses one makes of fundings. TO belongs to the Oppressed and has to be controlled by the Oppressed. If a group does not accept directions from eventual donors, if they remain in full control of their work, we have nothing against fundings. This is different from those who accept the condition of taxi-theatre, groups that only work for money and obey their sponsors. A few claim that they do TO because they use my book Games for Actors and Non-Actors or an adulterated version of Forum Theatre."

D'altra banda, una altra qüestió a tenir en compte és si és positiu representar peces de Teatre Fòrum en teatres convencionals i comercials. Podem considerar que això faria perdre el seu esperit popular, perquè els espectadors d'aquests teatres esperen veure una obra que els entretengui i no busquen una obra que els faci conscienciar-se i participar de la problemàtica, tot despertant la seva consciència. Si el públic convencional coneixes la mecànica de funcionament del Teatre Fòrum, segurament només un grup minoritari estaria interessat en assistir a cicles de Teatre Fòrum inclosos en un circuit de teatres comercials. Però coneixent com s'esdevé el gust de l'espectador del teatre contemporani, del teatre postdramàtic, com diu Lehmann, no seria d'estranyar que en un futur el Teatre Fòrum, es programés en un teatre com el Lliure o el Victòria.

Avui dia, el Teatre de l'Oprimit a Catalunya té un futur molt prometedor gràcies a la difusió de la tècnica del Teatre Fòrum, però si els practicants catalans del TO no volen deixar de banda la seva missió sociopolítica, haurien de tenir en compte altres tècniques boalianes, molt adequades per assolir els seus objectius. Aquestes tècniques són, per exemple, el Teatre Invisible, el Teatre Legislatiu, etc. En canvi, la tècnica de l'Arc de Sant Martí del Desig seria molt útil en contextos d'intervenció personal dins de la teràpia psicològica. No hem de deixar mai de pensar que el TO és en si mateix terapèutic, però no es pot considerar psicoteatre perquè està dirigit a un col·lectiu social amb l'objectiu de canviar la seva realitat.

Igualment, cal que tots els grups de TO treballin en xarxa, ja sigui a Catalunya com a l'exterior, perquè serà l'única manera de fer més fort el TO català: el contacte amb la ITO ha de fer primordial, però també el que s'ha creat amb el veí del costat. El festival Sin Telón 2009, que s'ha organitzat entre molts dels grups boalianes catalans, ha de ser un referent per al futur.

En tots els practicants de TO, s'ha quedat instal·lat l'esperit de Boal, però també les seves paraules que va escriure a tots ells fa ara cinc anys:

"It is important to have clear our aim of liberation, emancipation: it is by fighting oppression in whatever form it appears that we will help to humanize Humanity. Our work has this truly civilizational essence; some barbarians want to keep societies as oppressive as they have always been, they want progress only in technology and profits, not in human rights. We, definitely, do not. We are democrats. Some persons, when they hear words like emancipation, liberation, fighting against oppression, etc., tremble thinking about French guillotines and American Revolution, Mao's Long March and Lenin dethroning the Tzar... Oppression can be anywhere, inside your home or across the street. To fight against it, it is not necessary to buy a gun."

I en tot cas, si cal una arma, que sempre sigui el Teatre.

ANNEX 1

ENTREVISTA A JOSEP MARIA FONT

Segons la teva opinió, voldria saber què era per a George Laferrière i per a tu el teatre social a l'hora de crear el Postgrau. Em podries comentar com has viscut l'evolució del teatre social des de la Transició fins a l'actualitat a Catalunya?

Això és complicat perquè bé, primer de tot, abans del 1990 hi ha experiències puntuals i algunes de molt interessants, per exemple quan Els Joglars estan a la presó, a la Model, fan tallers de teatre. El problema que hi ha és entrar en la definició de què entenem per teatre social. Depèn de quin punt de referència, des de quina perspectiva es miri, no tot és teatre social. Aleshores, per nosaltres des de la Fundació Pere Tarrés, entenem per teatre social tot allò que ajuda a un col·lectiu a generar un procés que esdevé un espai de creixement d'aquell col·lectiu a dins del seu espai educatiu. És a dir, el que hi hauria gent que entendria com a teatre i educació purament en els espais formals, nosaltres arribem en l'espai no formal perquè la Pere Tarrés ve del lleure i de l'animació sociocultural. En el moment en què un grup es presenta des de les seves capacitats o discapacitats aportant el treball fet durant un procés, ens trobem davant d'un procés en un espai socioeducatiu. Aleshores, per nosaltres, tot això seria teatre social; és un ampli ventall on entren una sèrie de mots com reinserció, intervenció terapèutica, animació... Serien els espais no formals del que seria el teatre habitual, és a dir, una associació de veïns mitjançant un projecte de teatre el que fa purament és teatre. Teatre amateur, teatre aficionat, etc. Però, si a partir del grup de teatre el que es pretén és integrar-se en el barri o recuperar accions de relacions intergeneracionals, per mi estaríem parlant de teatre social. Tanmateix, hi hauria francesos de la dècada dels 70 i dels 80 que et dirien que no és social perquè, per a ells, tot el que és social és d'estat. Per mi, no. Per mi la paraula *social* vol dir de grup social. Generem un procés en el qual el teatre simplement esdevé una eina de comunicació social, una eina creativa social. Teatre sempre és grup, és per un grup, per un públic, per uns actors, per tot un joc. Aleshores, nosaltres el que fem és agafar aquesta eina i valorar i accentuar el procés que és on es produeixen els canvis. El resultat, tot i què és el teatre, seria la part accidental final d'una cosa molt més llarga, molt més interessant. Sempre que parlem de teatre social per mi hi ha dos tipus d'objectius: els objectius teatrals i els objectius socials. Hi ha hagut moltes experiències puntuals de molta gent que ni s'ho ha plantejat si feia social o no i estava fent social. Aquells monitors que enganxen i creen una companyia de teatre per enganxar aquells nanos de carrer. I gràcies al teatre entren dins un col·lectiu, juguen amb pautes, estructurar, presentar-se a si mateixos i trobar-se a si mateixos dins d'un grup: això és teatre social.

Abans del postgrau, aquest concepte ja existia, però sou conscients del que el vau institucionalitzar amb un altre accepció?

La paraula teatre social va ser el resultat de la catarsis pròpiament de preguntar-nos quin tipus de postgrau estem generant i aleshores es va decidir que seria un postgrau de teatre des de i per a la societat. Paraula àmplia, perquè hi ha gent que considera que és teatre social només el que treballa amb l'oprimit. Això seria una determinació, un altre determinació seria la de teatre teràpia, etc. Per nosaltres el teatre social agafa tots aquests subapartats.

Tant uns com els altres tenim la mateixa finalitat: l'espectacle, el teatre. Quan es treballa en col·lectius diversos però complexes, el que s'està generant en el procés és la integració. Aquest és el fet. La paraula social, per nosaltres, ve perquè estem en una fundació social amb la finalitat de generar programes i accions de caire social, bàsicament des del lleure, per aportar a la societat aquelles mancances o com una eina de treballar amb el grup social. Però no és únicament nostra perquè es fa servir en molts àmbits, tot i que hi ha gent que considera que el que fem no és teatre social perquè segons a quin país (teatre per a la

revolució a Bèlgica) utilitzen el terme d'un altre manera perquè, per exemple, per a ells tot el que era estat, era social.

Quan vaig estudiar el Postgrau de Teatre Social vaig saber que era la fusió del teatre amb l'educació social. Després, vaig descobrir que el terme també engloba un altre tipus més sociopolític com és el de Buero Vallejo, Piscator...

El que passa es que varia la perspectiva de la paraula social. Boal comença amb un teatre per a la revolució, un teatre polític. La conseqüència de les accions d'aquest tipus de teatre li porten a generar el Teatre de l'Oprimit. En el fons, eren els actors en front d'un públic; en el nostre cas no és actors-públic, sinó el mateix públic que és la comunitat que també actua.

Aleshores, fins que no es fa el vostre postgrau, a Espanya, no s'utilitzava el terme "teatre social" amb aquesta accepció. Però teníeu present que abans ja existia un teatre sociopolític català des de Felip Cortiella del segle XIX, passant per La Torna, fins a arribar a Albert Mestres amb l'obra *Dos a dos*?

El que passa és que La torna és teatre. Els actors poden provocar una reacció en el públic. En el teatre social, els actors provoquen una reacció en ells mateixos. La gran diferència està en el procés: ens porta a l'espectacle. Si el procés és una intencionalitat d'actor (que es l'objectiu teatral) i no té objectius socials en el col·lectiu que el fa ni en el col·lectiu a qui va adreçat, no és teatre social. Els moviments a la Índia de Jana Sanskriti, ells són actors que estan generant un procés en ells mateixos i en el públic. Per mi teatre social és el que fa un col·lectiu per generar un procés de canvi i de modificació des de les seves necessitats.

Abans de l'ús de tots aquests termes, s'utilitzava, per exemple, *Theatre in education* com hi ha constància pel seu ús en congressos fets a Espanya.

Potser no s'havia definit. En aquell moment l'educació social no existeix. La Pere Tarrés és una escola d'educació social dins la Ramon Llull, per la formació a l'animació sociocultural. Quan a España es parla d'animació sociocultural, nosaltres per amistat amb els grups francesos que ho feien, som els capdavaners a l'Estat en aquest discurs i aquest discurs ens porta a l'educació social i, dins de l'educació social, a la necessitat del teatre com eina d'intervenció socioeducativa. No és que no existís, és que no hi ha un reconeixement de l'espai, no hi ha professionals que es defineixin. Quan tu fas el Postgrau amb nosaltres ens plantegem el teatre social des de l'educació que és un perspectiva i n'hi ha moltes altres: des de la revolució social, des de la intervenció o des de la teràpia. Ara estem treballant dintre de l'espai comunitari. Per mi és teatre social. I la paraula comunitari, a partir de la diversitat de la nostra societat, ara és una paraula de moda.

Hi ha molta discussió perquè a molta gent no li agrada l'etiqueta de teatre social. Hi ha una revolució de quin nom li posem. Hauria de ser potser teatre d'intervenció socioeducativa o teatre d'integració social o directament teatre com a animació sociocultural?

Aquest és el gran problema. És que la gent vol etiquetar les coses i tancar-les. Les fronteres en el camp social són tant desdibuixades en molts moments que passes d'una cosa a l'altra. El Teatre de l'Oprimit és una manera més de fer teatre social. Per primer cop, estem reconeixent i formalitzant un sistema educatiu del sud. És una manera d'educar i que no exclou. Jo crec que el teatre social ha de fugir de les etiquetes per una raó: perquè no són fórmules magistrals. Jo puc fer tècnica Boal, però que barrejada amb un altre tècnica em pugui servir. El teatre social pretén, des del meu punt de vista, és formular el procés d'intervenció que un professional fa amb un col·lectiu i aquí poden haver-hi cinquanta mil

receptes barrejades. L'interventor genera les eines adequades per aquell col·lectiu concret, en un espai de temps concret. Si és un grup de discapacitats utilitzarà elements terapèutics, si es tracta d'un grup de joves o de presos potser utilitzarà dinàmiques d'autoconeixement, de formació d'adult, etc. Tot això al voltant del teatre. Quin seria el màxim objectiu del teatre social per al col·lectiu? L'espectacle. Però per a l'interventor, el màxim objectiu està en el grup, en l'individu que forma part del grup. Aquest és l'objectiu educatiu. Per això diem que és teatre per la intervenció socioeducativa. És educació en el camp social en l'educació d'un grup concret. Educació: procés de creixement de la persona. Aquest és el problema. Quan parla la gent: "Educació és escola". No, això seria teatre i educació. Per exemple, els tallers extraescolars, els tallers del Caixa Escena...

La Fundació Pere Tarrés, a partir de la revista Educación Social Revista de Intervención Socioeducativa, escriu un monogràfic sobre teatre social després de fer el primer postgrau, però abans d'aquesta publicació no trobem res.

És el moment en què neix l'educació social com a carrera universitària (95-96). Existien coses com l'educació sociocultural amb processos educatius, però la universitat reconeix per primera vegada a l'Estat espanyol la terminologia "educació social" i això genera professionals. Llavors el mercat descobreix que existeixen aquests professionals. El perfil de l'educador social varia molt a Europa. A Holanda estan a les escoles. Aquí, no. Aquí són més de col·lectius diversos. A partir de la necessitat de formació, nosaltres agafem tot el tema d'intervenció amb el teatre en els grups socials i el presentem amb el Postgrau.

Marc Klein, en aquesta publicació, descriu diversos models del teatre social a França.

França, el critica. El Marc no hi està d'acord, perquè estan en un moment de l'estat social. El seu teatre era un teatre de revolució. Ell comenta diferents realitats i dona sis models. Però tot ha variat molt. Depèn de quins col·lectius, Manuel Jané, etc. no utilitzen una tècnica concreta i segur que fan Boal. Georges Laferrière, com fa Teatre Fòrum, però ho fa des d'una adaptació. No és purista. I potser algú li ha dit li ha dit: no, el Teatre Fòrum ha de ser així i punt. Però jo amb aquest col·lectiu faig això i ara faig allò. Perquè quin és l'objectiu del col·lectiu? Arribar a l'espectacle, aquí està la clau, i l'espectacle és l'excusa pel procés d'intervenció.

El primer any del Postgrau va ser el curs 98-99 que es va fer amb la Núria Esterri. El segon any va ser 2000 que es va fer un residencial a Tiana igual que al 2003 i el del 2005 que es va constituir en dos blocs i el del 2008, que no s'ha fet per falta de gent.

En aquest cas ha estat la pre-crisis espanyola perquè hi havia molts estrangers. Hem descobert que ens estem convertint en un referent: a Llatinoamèrica ja ho sabíem, però a Europa també. Per tant, el problema era el cost econòmic. A més, sabem que moltes altres escoles ofereixen Postgraus més cars. En el nostre cas, el què encareix el postgrau és la docència, ja que tenim un equip estranger i això comporta moltes despeses. A l'any 2008, ens vam quedar sense fer-lo per falta de gent, només eren 8 o 9 persones. La majoria de gent venia de l'Amèrica Llatina, Portugal, Amèrica del Nord, etc. Tot a canvi tant que darrerament vam incorporar elements que juguen amb la varietat del llenguatge, ja que trobem artistes del camp social que utilitzen *plurilinguïtats*. D'aquesta manera, en Siro López va ser una de les grans incorporacions del 2008. També cal destacar la participació de la Gemma Beltrán, el Joan Cusó, el Koldo, el Marc Klein, el Miguel Pacheco, entre d'altres.

Com va ser el procés per començar a fer el Postgrau?

Vam començar des de zero ja fa deu anys, just quan la societat tenia una desconexió del tema. Al llarg dels anys, s'han generat moltes alternatives de formació i de canvi. Llavors, per exemple, a Espanya, l'onada d'immigració ha anat en augment els últims 7 anys i això ha comportat unes necessitats. Així doncs, avui en dia, la gent coneix més el teatre social i hi ha més inquietuds. Tot això, ens ha fet replantejar modificacions.

Quines han estat les crítiques que heu anat rebent al llarg de tots aquests anys? A qui va dirigit essencialment?

A vegades, hi ha hagut gent que ens ha dit: "oh, vosaltres us quedeu en un espai". Clar, el Postgrau de Teatre Social de la Pere Tarrés és un postgrau des de l'educació i no des d'un altre camp. Si fos d'un altre camp, seria d'una altra manera. D'aquesta manera, les persones que han de ser docents (ex. educadors socials, psicòlegs, pedagogs, etc.) i han d'estar en accions educatives. El Postgrau va dirigit a un públic ben divers. Partim d'una formació bàsica i, per exemple, ensenyem la tècnica de mim, la pedagogia de l'expressió, etc. que són tècniques que es poden utilitzar per intervenció dels col·lectius. D'aquesta manera, donem formació des de la pràctica i, a la vegada, estem generant una inquietud. Llavors, hi havia gent que havia estudiat a l'Institut del Teatre, altra gent que havia fet formació a una acadèmia i que ens deia si li podíem convalidar. Des d'aquell moment, ens vam plantejar fer 2 dies de trobada de gent, que no hagués fet mai teatre i, després, feríem una sessió mixta amb tothom. Tanmateix, al cap del temps i amb l'opinió dels alumnes, vam veure que realment aquests dos dies no servien de massa.

Quan vas conèixer per primer cop el Teatre de l'Oprimat?

La primera vegada que va aparèixer el Teatre de l'Oprimat és anterior a l'any 1998, ja que hi havia hagut classes d'aquest tipus de teatre anteriorment. En el cas de Koldo, té un escrit d'haver fet Teatre Imatge abans del Postgrau perquè havia treballat a la Fundació EDE de Bilbao. Jo conec la tècnica de Boal en un curs de Georges Laferrière a l'associació PROEXDRA a Granada a l'estiu de 1989. Tanmateix, tots estem d'acord que el Teatre de l'Oprimat no és que no arribés a Espanya, sinó que no estàvem preparats per rebre-ho.

Què opines de l'evolució del teatre social actual tenint en compte els nous grups que han sorgit a Catalunya?

El teatre social és una eina que pot ajudar al canvi i a la integració de grups socials. Això ho dic perquè, a vegades, hi ha gent que diu "teatre social és el que estic fent jo" i no és així. Per exemple, la Fundació Pere Tarrés fa teatre social i també trobem El Grito, Pa'tothom i altres grups, que fan un teatre social de caire més sociopolític. En aquest cas, segueix sent teatre social. Nosaltres des de la Universitat, des d'un espai educatiu neutre, agafàrem aquest concepte com un apartat més del teatre social per una raó: creiem que també és teatre social, per exemple, un grup d'avis que generen memòria sobre la seva vida. Aquest grup d'avis fa una reminiscència des del teatre i això afecta al col·lectiu de familiars, que es veuen reflectits en el seu parent. És molt important tenir en compte que quan fas teatre a la Universitat, fas teatre des de l'educació i per l'educació. Per tant, el tema polític és una part més que depèn del col·lectiu en concret.

Quina relació teniu amb l'Institut del Teatre o amb altres centres universitaris?

De fet, no hi ha massa relació amb l'Institut del Teatre, ja que ells fan més aviat teatre i educació a un espai formal també amb un postgrau. Així doncs, tenim més contacte amb la

Universitat d' Oporto i de Sevilla amb qui tenim convenis que tenen l'objectiu de generar formació al camp social.

Quins fruits i quin futur creus que té el Postgrau si es torna a fer?

Per una banda, el futur del Postgrau dependrà dels números econòmics a les universitats, ja que ells et diuen tants alumnes i si el postgrau es pot fer o no. I, això, ja no depèn de director i d'ideologies, depèn d'uns nombres. Per tant, aquest seria el problema que es podria trobar el postgrau. Però vaja, tenim la intenció de seguir oferint-lo i anar afegint perfilades de modificació en funció de la realitat. Per altra banda, els fruits del postgrau són que ens hem convertit en referència dins d'un sector i són els nostres alumnes, dels quals un 70%, han modificat la seva intervenció professional. Altres fruits que ha fet el postgrau és, per exemple, l'obra que vaig dirigir sobre l'Alzheimer. També cal destacar, que el Teatre de l'Oprimit serveix per avaluar processos amb els nois a l'escola. Llavors plantegem conflictes i els intentem solucionar. Altres formes de teatre que utilitzem és el Teatre Imatge de Boal que ens serveix per avaluar projectes històrics. La voluntat del postgrau és la mateixa que la inicial, és a dir, que hi hagi una segona fase en què els professionals vulguin treballar en un col·lectiu divers i es puguin plantejar el coneixement de moltes tècniques.

Barcelona, 27 de novembre de 2008

ENTREVISTA A MONTSE FORCADAS

Montse, explica'm en quin moment Pa'tothom va veure que havia de fer un canvi de rumb cap al Teatre de l'Oprimit o ja fèieu projectes teatrals de caire social?

Cap al 2002 vam crear l'espectacle *La orgía* que va ser una iniciativa paral·lela a l'escola. Aquesta obra és del director colombià Enrique Buenaventura que ens va portar a posar la mirada sobre el teatre que es feia a Amèrica del Sud. Va ser una obra de teatre de creació col·lectiva i com sabràs hem portat la seva tècnica a la última trobada perquè es mereixia un lloc al costat del Boal. Va ser l'any en què Boal va fer el curs a l'Institut del Teatre.

L'Anna Caubet i en Jordi Forcadas fan el curs i veuen que el Teatre de l'Oprimit pot ser una bona eina per a Pa'tothom. Durant el curs 2002-03 a Pa'tothom no s'organitza cap taller del Teatre de l'Oprimit?

No, això va ser molt després. Tampoc no fèiem obres de teatre fòrum però al 2002 ja havíem començat a treballar amb nens del Raval.

I aquell any decidiu que l'Anna i en Jordi es formin més?

El curs de Boal ens va donar peu a investigar en aquesta línia i el Jordi va començar a aplicar-ho a la seva vida quotidiana.

Llavors, fins al 2003 en Jordi no s'atreveix a donar cursos per donar a conèixer la tècnica del Teatre de l'Oprimit a professionals, no?

No, fins llavors ell havia desenvolupat la tècnica en petits projectes, comença a aplicar-ho amb nens i amb dones. En aquell curs experimenta Teatre de l'Oprimit amb gent del Raval. Però no fèiem teatre fòrum sinó que aplicàvem els exercicis de l'oprimit. No estàvem fent teatre amb futurs actors i no preteníem que recitessin un text sinó activar-los sobre el que han de dir i com ho han de dir. No ens plantejem ensenyar-los la tècnica. Realment l'escola d'actor professional anava per un costat i els projectes de caire social per un altre. Estava molt dividit. Va arribar un moment en què ens plantejem que això s'hauria d'unir. Per exemple, un alumne de teatre d'intervenció social va demanar un subvenció i la persona que estudiava la subvenció era germana d'un alumne nostre que estudiava per actor i ella li va comentar aquest fet que el va sorprendre perquè no sabia que a l'escola portàvem projectes amb una vessant social. En aquell moment vam adonar-nos que era important que les persones que més han de saber què es fa a l'escola són els nostres alumnes. A principi de curs jo comento als nous alumnes: "Vosaltres veniu a fer teatre, però nosaltres fem això i això i això." Els ho explico. Llavors vam plantejar-nos fusionar les dues vessants, tractar que els alumnes d'interpretació es barreassin amb els projectes socials i viceversa. Per fomentar-ho, quan veiem nens del Raval que els agrada el teatre però que no s'ho poden permetre, els subvencionem les classes amb beques. Això no s'ha de confondre, no es tracta de pagar les classes a algú que no té diners sinó a algú que realment té interès i no té medis per pagar-s'ho.

Aquest canvi sorgeix al mateix temps que participeu al projecte europeu *Drama Way*.

El *Drama Way* és l'excusa per fer la nostra Primera Trobada al 2004. Aquest projecte s'inicia al 2003 el i va durar dos cursos. Podria haver estat mancat de tota qualitat, però el Jordi i jo

vam lluitar per a la qualitat i per això vam decidir fer la trobada internacional. Aquest projecte va significat crear molta documentació com una memòria com Déu mana per justificar, per exemple, perquè convidàvem al Julián Boal. A partir d'aquell moment vam tenir molt recolzament per part de Julián Boal i això ens va animar a repetir-ho. A partir d'aquesta trobada vam tenir clar que no desitjàvem treballar amb gent que només estigués interessada en l'art dramàtic i que no es volgués implicar amb la nostra vessant social.

Com definiríes la vostra tasca durant la primera etapa (del 2000 al 2002) abans de tots aquests canvis?

Érem un centre social un mica "hippie". Vam tractar de contactar amb gent del barri, però realment quan ho vam aconseguir va ser amb la participació al *Drama Way*. Saps com va néixer aquest projecte europeu? Va ser gràcies al David Martínez que estava en contacte amb un finesos que li van dir de fer un projecte europeu. El Jordi i el David ja es coneixien i ell ens va proposar formar-ne part. Això ens va donar un impuls a nivell d'entitat. El Jordi i el David van anar a Finlàndia per la primera trobada del *Drama Way*. La segona va ser a Portugal i la tercera va ser a casa nostra i vam decidir que fos més polifacètica i productiva que les anteriors amb vídeos, conferències, xerrades... Gràcies a aquesta trobada vam sortir per primera vegada al Telenotícies de TV3.

A la vostra segona trobada internacional, hi va haver una trobada de jòquers?

Sí, perquè a la primera només es van tractar les tècniques que el Julián Boal va presentar al MACBA. Això és el que TV3 va decidir difondre i mai més no s'ha interessat un altre cop per nosaltres. Suposo que això es deu al fet que a Barcelona constantment s'organitzen jornades de diferents àmbits i pot semblar que les nostres jornades són convencionals, tot i que no ho són. Enfoquem les jornades des del punt de vista formatiu i això les fa diferents.

Llavors al curs 2004-2005 es posa en marxa la primera formació de teatre com a intervenció social i el 2007-2008 decidiu allargar els estudis un curs més? Per què no anomenau el curs Teatre Social?

Sí, vam fer el primer curs després de la primera trobada i vam veure que amb un any no n'hi havia prou per aprofundir amb els coneixements del *jóquering*. Quant al nom, el vam pensar quan l'Allan Owens va impartir el seu primer intensiu a Pa'tothom dos mesos abans de fer la primera trobada.

En aquest moment qui formava part de l'equip directiu?

Al 2000 Pa'tothom va ser impulsat pel meu germà i jo, l'Anna Caubet, la Reina Sánchez i la Laura Fernández. Aquestes dues últimes al 2002 van deixar de treballar amb nosaltres, perquè per desgracia la Laura va morir i la Reina va iniciar altres projectes a Colòmbia. L'equip s'havia reduït a el Jordi, l'Anna i jo però al 2005-06, per raons ideològiques vam decidir separar-nos. A partir d'aquell moment l'equip directiu va passar a estar format per nosaltres dos, Portal, Luz Marina i Willo.

Tornem al principi de la història de Pa'tothom. Abans del 2002 (abans de la influència de Boal) a les classes d'interpretació quina tècnica utilitzava en Jordi Forcadas?

Stanislavski, encara l'aplica barrejada amb una adaptació de Brecht per treballar la idea del l'actor social. El que passa és que el perfil d'alumnes que volem s'ha depurat però Pa'tothom encara ensenya interpretació.

Del 2004 que apareix el Julián al 2006 Pa'tothom aconsegueix un ressò com a centre que fa teatre social i Teatre de l'Oprimat, a més de tenir el recolzament de la ITO. En aquells moments us va basar en un model d'ensenyament a partir de centres de Teatre de l'Oprimat com és el de Rio de Janeiro? Quins referents teníeu?

En aquell moment no teníem una escola referent. Comencem a convidar a gent a les jornades per difondre el Teatre de l'Oprimat. Torna el Julián i també fa intensiu fora de la trobada. En un primer moment sí que ens vam fixar com treballen l'Augusto Boal i el seu fill.

Quan decidiu fer un curs especial de teatre social per a educadors si que va tenir referents: Mazzinni, Jackson...?

Aquests són grans referents. Primer de tot el Jordi va anar a formar-se a França on va fer un curs amb Augusto Boal i després va fer altres formacions. Quan es planteja tota la formació de teatre d'intervenció, no de Teatre de l'Oprimat, perquè citen coses d'Owens, el Jordi es forma a fora però no amb l'objectiu de copiar la manera de treballar d'altres activistes del TO com el Till Baumann, l'Adrian Jackson, el Mazzinni, Jana Sanskriti. Després d'això el Jordi va plantejar per primer cop una formació del Teatre de l'Oprimat reprenent Brecht amb Boal i al Julián li va agradar molt. El Jordi plantejava els dos, no planteja similituds, sinó complementar les dues tècniques.

Com ha estat la última etapa de Pa'tothom, des del 2006 fins a l'actualitat?

És una etapa de consolidació. Fins al 2006 només treballàvem l'Anna, el Jordi i jo i en aquell moment vam començar a treballar amb el Miguel que ens va proposar, conjuntament amb l'entitat Els Altres Andalusos, fer una obra de teatre sobre la immigració però amb un replantejament nou: no una obra victimista, sinó mostrar com l'immigrant i la seva problemàtica s'assemblen a la de la gent d'aquí, però amb el handicap afegit, el de ser immigrant, no tenir papers o no conèixer l'idioma. Reflectir la realitat, però sense dramatitzar. La gent d'aquí al final de l'obra deia que això també els passava a ells. El Miguel ens renova i comencem a incorporar gent nova a l'equip. Al setembre del 2006 li vam proposar a Portal de començar a treballar amb nosaltres, igual que al Willo i a la Luz.

Durant tres cursos seguits (2004, 2005, 2006) només es feia un primer curs de Teatre com a intervenció social. A partir d'aquest replantejament, com es va desenvolupar aquesta formació?

Es va començar a treballar el punt de vista sociològic i el component cultural del Miguel: renovem nom, estatuts... Ens dèiem Associació teatral Pa'tothom i li canviem el nom per Forn de teatre Pa'tothom. Rebutgem la paraula immigrant, donem una coherència a la nostra feina, rebutgem el concepte marginal. No hi ha gent marginal, hi ha una societat que margina la gent. La gent està incapacitada per lluitar contra l'opressió sobretot perquè no tenen els mitjans econòmics. La junta directiva també es replanteja. Hi ha coses que es cancel·len com per exemple el cant, perquè cant no té res a veure amb nosaltres. Deixem de funcionar com una mena de centre cívic. Per exemple, deixem de llogar la sala i passem a cedir-la només a gent interessada en la nostra feina.

Durant aquell curs, la formació d'interpretació també va canviar?

Sí. El nostre ideal és tenir un actor sensible a la realitat social. La publicitat d'aquell any canvia: anunciem que fem una educació integral de l'actor creant a més d'un sentit artístic i

estètic, i una sensibilitat social. A partir d'aquell any quan la gent s'informava els dèiem "Tu, aquí com a actor, has d'estar preocupat per les mobilitzacions de les prostitutes. Aquest és l'actor que volem." Tot això ho incentivem amb ajudes sempre que es facin les dues formacions conjuntes, interpretació i teatre d'intervenció social alhora, per incentivar aquest perfil.

Aquest plantejament amb la formació de l'actor té a veure amb el discurs d'en Portal? Creieu que ell ajuda a transmetre aquesta nova visió als alumnes?

És una gran aportació. Hem incorporat conceptes que planteja. Pa'tothom té una gran avantatge sobre altres associacions. N'hi ha que s'han creat per fer diners, per poder facturar o d'altres motius sense importància. Però Pa'tothom ens ho vam creure des del principi. Creiem en el que fem i el perquè ho fem i això es una avantatge. Així, el 2006, quan fem tot aquest replantejament estructural, les idees de Portal li donen molta més força a la nostra tasca i el punt de vista d'un teòric com el Miguel dona un enriquiment enorme. A més, en contrapartida, ell es troba còmode a nostra entitat, ja que no és una persona "políticament correcte" i aquí està en un lloc on no el limitem, ni el moderem, ni el tallem.

I com es va plantejar el treball amb el nou professorat?

Nosaltres no volíem gent que vingués a treballar i marxés, que no s'impliqués en el projecte. Volíem gent que vingués a fer equip i a unificar esforços. Per exemple, el Willo i la Luz, cadascú a la seva manera, fan un tipus de teatre que ens interessava molt. Ells intervenen en la mesura que volen. Són aportacions més puntuals, però es discuteixen coses amb ells i són una part important de l'equip, sobretot des de la vessant pedagògica.

Com us va conèixer?

La Luz Maria i el Willo va venir a entregar un currículum. També va venir la Mònica Lacoste de Catalinas Sur, però en aquells moments no vam poder treballar amb ella.

I la Faustina com va arribar?

La Faustina era alumna de Pa'tothom del curs de teatre d'intervenció social i ja tenia projectes al cap. Va engegar un projecte que vam recolzar que era *Llengua en moviment* per ensenyar la llengua (català i castellà) sense una pissarra, a partir del gest. Què s'entén amb el gest? Com saludes? A qui? Què pot molestar? Era ensenyar a interpretar la societat d'acollida a més d'aprendre les seves llengües i els diferents codis. Es tractava que entenguessin tot el component cultural de la nova societat. Ella donava classes gratuïtes a gent que volgués aprendre castellà però sense tècniques tradicionals mentre era alumna. En aquell moment la Xarxa Grogga ens va proposar d'anar a la trobada d'Argentina i de part de Pa'tothom hi va anar la Faustina, originària d'aquell país. La Faustina va ser una de les primeres persones en què el Jordi va confiar com a jòquer. Després, però, la Faustina es queda embarassada i se'n va anar a Eivissa a viure.

Després de la marxa de la Faustina, es posa en marxa el segon curs d'intervenció social. Com va ser l'experiència?

El primer any va ser una mica complicat, perquè vam plantejar que cada alumne desenvolupés el seu projecte i el tema subvencions ens va superar. El plantejament per al curs 08-09 és totalment nou. Els diem: "desenvolupareu un projecte personal per aplicar-lo

en el vostre entorn laboral, però també un projecte conjunt que es treballarà a l'escola: heu d'aprendre a treballar en equip, aprendre a fer una obra de teatre fòrum i a fer de jòquer.”

I la Mercè Vilalta en quin moment va arribar?

La Mercè va arribar perquè teníem un gran buit a nivell de la gestió i documentació per a subvencions. La coneixem per la Xarxa Grogia i quan deixa Pallassos Sense Fronteres li diem que vingui aquí.

I parlant de l'alumnat, quants alumnes fan les dues formacions conjuntes?

Tenim alguns alumnes que fan les dos formacions i és perfil que més ens interessa, però malauradament no són la majoria. Hi ha més alumnes d'intervenció social i això és un handicap a l'hora d'interpretar perquè la gent d'Educació social, Treball social, sociologia, etc. no tenen uns coneixements bàsics teatrals i el Jordi ha d'estar pendent d'aquestes coses. El màxim problema que ens trobem és la por, la vergonya... És molt important que una persona dirigeix un projecte de teatre d'intervenció amb un col·lectiu tingui nocions de teatre. I vice versa, també tenim l'actor interessat en dinamitzar col·lectius, però que no sap com fer-ho i per això han de tenir unes bases sociològiques, saber què és cultura, què és la marginació. Per nosaltres això és una formació total. Per arribar a ser multiplicadors és necessari aquest perfil d'alumne.

Em pots explicar una mica com funcionen les beques que ofereix?

Les beques es demanen al setembre i pocs dies després s'atorguen. La mitjana de becaris per any són unes dotze persones però a vegades hem arribat a tenir-ne vint. A partir del curs 2006-07 també ens vam replantejar el tema de les beques i ara filem més prim: en el moment que hi ha una beca que no ve a classe, se l'avisava perquè hi ha altres persones que podrien aprofitar-la. Hi ha dos tipus de beca: una que pagues la meitat i una altra que no pagues res. Quan un alumne ve derivat d'una entitat, per exemple, Pa'tothom paga el 33%, la fundació un 33% i l'alumne un 33%. Això és interessant perquè la institució pensa que val la pena invertir en aquella persona. També hi ha convenis de col·laboració en què una persona treballa com a voluntària per a l'entitat i, a canvi, es beneficia de les classes.

La vostra associació no és una empresa. Sou no lucratiu i per tant els diners que es guanyen a les classes s'inverteixen en projectes socials?

Sí, però s'ha de tenir en compte que una associació *sin animo de lucro* no vol dir una associació *con animo de pérdida*.

En l'àmbit social, els actors i els jòquers han de cobrar per la feina que fan?

Pensem que els professionals d'aquest àmbit s'han de guanyar la vida amb la feina que fan que és diferent de ser voluntari. La gent es pensa que s'ha de treballar gratis perquè és social i això és una gran mentida. No, social significa que ha de ser per a tots. El seu sou cobreix una bona feina, una garantia del que s'ofereix. Hem de conjuntar el caire social amb la qualitat i la qualitat passa perquè els actors socials cobrin.

Llavors en el cas d'*Amina busca feina*, la família El Hilali cobrarem?

Sí, justament en la gira a les presons el sou dels actors s'extreia de la subvenció. Això va ser una injecció econòmica important per a la família. Va participar en el projecte Eureka de l'estiu al Nadal del 2007. També es van fer representacions al festival del Raval, per a SOS Racisme, a Artibarrí... i les obres de pre-estrena al Casal d'Infants del Raval i a Pa'tothom, on es va gravar el vídeo de Gran Angular. L'estrena es va fer durant la III Trobada a l'abril del 2007. I després d'una època sense representar l'obra, al 2009 la van tornar a fer a Granollers.

Com va ser l'estrena de l'obra a la III Trobada?

Molt, molt, molt bé! Hi havia en Ganguli Sanjoy i el Boal. Van reaccionar molt bé. Fins i tot una senyora va sortir a escena i va dir "A veure, què passa? Què és aquest contracte?" Va ser la primera vegada que incorporàvem una obra de teatre que havíem creat nosaltres a les trobades perquè sempre havien sigut més un intercanvi formatiu i ideològic de diferents jòquers del món.

Quan s'ha representat *Amina busca feina* quines solucions han aportat els espectadors?

Com poden ajudar a l'Amina les mares dels infants del Raval que estan en les mateixes condicions? Lo maco del Casal és que potser es va diluir el fet de ser immigrant com a immigrant. El verdader problema de l'Amina és de pobres i rics, és de classes socials. Hi ha una tia buscant feina i una gent que l'explota. Al Casal d'Infants del Raval, hi havia espanyoles que proposen: "Yo le rayaría el coche a esta tia!" perquè el cotxe és una obsessió per la Pepi. Ho proposen quasi a cada obra. Al Casal d'Infants del Raval, van sortir i van proposar coses. Fins i tot les sortides les vam gravar però sense imatge. Al Casal d'Infants del Raval tant espanyoles com marroquines deien "Gràcies, Amina, per estar fent això." Va ser molt maco.

Quins efectes ha tingut l'obra en els diferents col·lectius?

No t'ho sabria dir perquè cada cas és diferent. Quin és l'objectiu de fer l'obra una vegada? Durant un any, podria ésser possible transformar un col·lectiu. Però una altra cosa és que anem a Granollers i hi hagin unes dones que després s'apropen a l'Amina i li en les gràcies per a fer aquesta feina, perquè els passa el mateix. El que es va fer a Granollers no és treure la pancarta i fer la revolució, sinó que vegin que la poden fer, que poden protestar i que tenen eines per fer-ho i que en parlem. No ens podem quedar a Granollers per veure si aquestes dones han pres armes sobre l'assumpte, si han vist les grans possibilitats que tenen com a dones davant d'una Pepi o davant de l'art... Hi ha qui pensa que pot fer una obra de teatre i hi ha qui pensa que pot enfrontar-se a una Pepi. És va fer la revolució de les dones de Granollers? Jo no ho sé, però vam rebre un e-mail d'unes noies que van veure l'obra, els va encantar i volien fer un treball sobre l'*Amina busca feina*, però per nosaltres suposava molta més feina. Hi ha aquests *feedbacks*. Malgrat tot, crec que a Granollers només vam anar pera entretenir i que els organitzadors no sabien la magnitud del que estàvem fent i un cop sabuda, no els va interessa. Com mesurar quina influència hem tingut a Granollers? No ho puc mesurar. Una altra cosa es que en Jordi faci un taller a una escola durant un any amb un problema concret de *bullying*: hi havia un grup líder que agredia a la resta de la classe i a la professora. Nosaltres mateixos vam dir: amb una obra de teatre, no ho solucionen. Els ho vam dir: el producte no serveix per solucionar un problema de *bullying*. Els vam dir "Per què no feu amb uns quarts un taller de dos mesos, que en Jordi vagi i faci un taller del TO amb els nens i la professora present i que els nens vagin treballant-ho?" I es solucionar el problema. Aquí, si que hi ha alguna cosa mesurable. La professora fa dos dies va escriure dient que encara treballen sobre el que van fer amb en Jordi. La pretensió d'aquell taller era acabar amb un problema, però fent quelcom a llarg termini. Ara, què ha

tret cada una d'aquelles dones de Granollers: l'enorme satisfacció de veure que hi ha una dona *movent el cul* com l'Amina i que el poden moure elles.”

Comenta'm més la gira a la presó.

La gira a centres penitenciaris va ser molt positiva tant per als actors com per als presos. Vam anar a totes les presons de Catalunya menys a Foment. A Quatre camins, on jo vaig fer de jòquer, va ser on ens van proposar de matar la Pepi. Quan una persona diu una cosa d'aquesta mena, no se'ls ha de culpabilitzar, sinó retornar la pregunta al públic i preguntar “Què us sembla aquesta proposta?” Aquesta és la força del teatre fòrum. En algunes presons el públic va ser mixta o bé perquè venia gent de fora o bé perquè les presons eren d'homes i dones.

A la presó de menors, hi heu anat mai?

Sí, a la presó joves hi van anar i va acabar tot el públic cantant. Va ser genial. El jòquer va ser el Jordi.

Tenint en compte el públic assistent, com vas viure el fòrum que es va fer a la sessió de l'IES Miquel Tarradell al festival Tot Raval's? Hi havia molta gent del barri, immigrants, castellans o andalusos i també immigrants àrabs. I el tipus de públic del Llantiol era molt diferent d'aquest? Com van reaccionar?

A l'IES, van parlar moltíssim. Hi va haver molta xerrada, tothom deia la seva. Jo penso que el Tot Raval's s'ha convertit en una bona oportunitat de veure les nostres obres. La gent que mai no ens ha vist aprofita el Tot Raval's per anar a veure'ns, és molt obert al públic. Jo sé que a la representació d'aquell dia va venir la Roser Capdevila, el Miguel Portal... una sèrie de públic que després han col·laborat amb nosaltres. Va anar molt bé.

I no heu tingut mai problemes de disponibilitat horària per part dels actors?

Sí, hi va haver un moment en què Ayoub va trobar feina com a actor i el Jordi va haver de substituir-lo en dues o tres ocasions substituint al Ayoub: una a S.O.S Racisme i en alguna de les presons. Ara mateix són a França i fins que no han estat més ubicats, no hem dit que sí a propostes com la de Granollers. Ara mateix no hi ha cap proposta però jo ja compto que es viable tornar-la a fer, perquè l'Amina està disposada a baixar de França i l'Ayoub, que té pensat tornar a Barcelona, estarà més disponible.

I per això no vau portar a les presons del projecte Eureka qualsevol altre obra de les que teniu, com *Tripilinguis*?

Sí, el que passa amb el *Tripilinguis* és que més difícil fer convocatòria. Què ens passa amb Eureka? Eureka és una projecte amb recursos limitats. Hi ha d'haver una aposta per part del grup i per part de Pa'tothom per voler fer aquesta gira per centres penitenciaris. S'ho han de prendre com una experiència teatral diferent i que vulguin portar la seva obra expressament pensant en un públic molt concret. Tota aquesta aposta implica una enorme gestió, dedicació i constància. Naturalment el cas d'Amina, que són membres de la mateixa família, fa que no hi hagi baixes. Amb *Amina busca feina* va ser molt més fàcil la organització. Amb *Tripilinguis* això és impossible. Són 7 actors o 8. Llavors per a presons gairebé sempre proposem una obra de teatre de format petit, curt, ràpid i àgil. *Amina* és això. En projectes a les presons, Pa'tothom ha portat una quarantena de representacions de les qual d'*Amina* van ser unes 9.

A part del programa de Gran Angular teniu altres gravacions de l'obra? Algú s'ha interessat en fer una exposició fotogràfica de l'obra o algun treball audiovisual?

Sí, del Llantiol tenim un DVD i sobre algú altre projecte audiovisual, hi ha en marxa una exposició al CCCB sobre immigració i la seva situació laboral. S'havien interessant perquè l'obra formi part de l'exposició d'alguna manera, però no sabem si realment sortirà.

De premsa escrita no hi ha res publicat?

No, malauradament els crítics teatrals mai no n'han parlat.

Barcelona, 30 de gener de 2009

ENTREVISTA A JORDI FORCADAS

Com es va arribar a fer Teatre de l'Oprimat amb l'Amina i els seus fills?

De fet, tot això comença quan l'Amina s'adona que el seu fill, l'Ayoub, està fent Teatre de l'Oprimat. A partir d'aquest moment, la mare sent la necessitat vital d'explicar la seva situació viscuda com a estrangera a Catalunya i està disposada a pujar a l'escenari per parlar sobre el tema. Així doncs, li demana a l'Ayoub de fer una obra de teatre. En aquells moments l'Ayoub tenia 17 anys i el seu germà Hamza 15 anys. Aquesta situació va ser el detonant i ens va semblar el primer requisit per poder fer aquest tipus de teatre. L'Amina forma part d'un col·lectiu on normalment aquest perfil de dona està exclosa i la veu està silenciada i el Teatre de l'Oprimat és una escletxa on exposar la seva situació més enllà de la seva cultura.

L'embrió del projecte es va donar aquí a Pa'tothom?

De fet, la proposta d'aquesta obra sorgeix a casa de la família Hilali al desembre de 2006. L'Amina i els seus tres fills (Ayoub, Hamza i Jasmina) comencen a representar situacions, a jugar fent teatre com ara anar a la seguretat social, al metge, etc. i durant aquest temps es van generant escenes teatrals. I després en què ens proposen fer una obra i, veient l'empenta de l'Amina per canviar la seva situació, acceptem la idea.

En aquells moments quina és la situació de l'Amina?

En aquell moments s'està replantejant coses de la seva vida, de què vol treballar, i fins i tot el seu matrimoni. I en un moment donat, li sorgeix una necessitat, la de transmetre tot el què ha passat i dir la seva. Cal dir que ella es mostra, en tot moment, com una dona forta que tant treballa netejant com fent polos i no pas com una víctima. Ella s'adonava de la seva condició d'immigrant, de dona i de no parlar bé la llengua, que era una condició que la feia carn de cartró per les empreses de neteja. N'era molt conscient i el que em semblava interessant era el rol crític de la seva situació, és a dir, analitzar en quina situació es troba i adonar-se dels abusos.

Quan comenceu a treballar finalment al Pa'tothom?

Al gener del 2007 comencem a fer una aproximació de l'obra a Pa'tothom. Primer, hi ha un procés de creació d'uns 4 mesos i la posada en marxa del projecte es va fer gràcies a la participació de la Montse, l'Amina, l'Ayoub, el Hamza i jo. En cap moment no van participar ni alumnes ni altres professors de l'escola.

Quin va ser l'horari de treball que vam establir?

L'horari que vam seguir combinava els horaris escolars amb els nostres. Generalment, es tractava de la franja horària de migdia. Cal dir que, a vegades, ens resultava difícil combinar aquests horaris perquè l'Amina tenia diversos torns laborals, alguns dies de 6 a 13h, d'altres de 15:00 a 21:00 i ella havia de venir de Zona Franca. D'aquesta manera, es feien quatre hores d'assaig a la setmana, repartits en dos dies. En cap moment, vam pretendre que l'Amina s'emportés el text a casa per estudiar-lo, ni molt menys, només ho assajàvem durant aquestes quatre hores.

Com es va iniciar el procés de creació de l'obra?

Aquest procés de creació de l'obra parteix d'una experiència vital de l'Amina, en què ella busca la fórmula teatral de mostrar-ho. El què vam fer és anar representant i elaborant aquesta obra per potenciar la totalitat sense perdre l'origen de la pressió d'explotació laboral, de la desinformació per part de les institucions, del funcionariat dels serveis socials, etc. Així, anàvem veient les opressions més destacades (ex. En una ETT). L'equip d'actors no el componen tres actors independents, sinó una família que obeeix una estructura determinada molt específica, amb un fill molt motivat i això fa que el procés de creació sigui peculiar i diferent.

Teníeu la improvisació com a eina de treball?

No era una recerca a la improvisació, era una recerca d'anar a trobar la història. Es tractava més de plasmar escènica l'experiència viscuda per l'Amina. Per tant, hi ha una premissa clara. Ella obria el debat de trossos de la seva vida i el teatre li servia com un punt per parlar de si mateixa, sense intenció d'explicar-ho als altres.

Com es desenvolupaven les sessions de treball?

Primer de tot, escalfament, per treballar la veu. És important perquè justament la dimensió que hem donat és que l'Amina va descobrir que ella té una respiració i tot això va canviar i es va descobrir com actriu. Va adonar-se que aquesta veu i registre, era tot una feina que li permetia descobrir-se. Els exercicis que vam dur a terme és fer parlar el personatge en tercera persona i, així, es treia la càrrega del personatge en primera persona. El què fèiem era que m'expliqués tot el què havia passat per veure com entenia i concebia la història. Tot i que, arribava un moment que em volia explicar tota la seva vida i això, clar, no ho podíem posar tot i havíem de sintetitzar algunes d'aquestes històries. D'aquesta manera, vam arribar a fer unes 12 escenes i vam intentar escurçar i ajustar, tot escollint les que no fossin repetitives, que aportessin elements nous. Per tant, anàvem triant les que es diferenciaven més, sempre partint des d'unes motivacions dels personatges.

Quines experiències vau treballar?

Vam treballar amb experiències del col·lectiu, més que res, anàvem contrastant amb gent que coneixia l'Amina i s'havien trobat en altres situacions similars. És important que veien que aquesta situació no era igual per tothom. Si estàs en una situació precària i no parles l'idioma, la situació varia que quan parles l'idioma. Cada experiència s'anava construint com una escena i es relacionava amb blocs o unitats, podien ser aïllades i no necessàriament una situació porta a l'altra, per exemple, la unitat de l'INEM, la unitat de l'empresa temporal, etc. Per tant, cada escena té una mena d'autonomia. Es tracta d'un procés de creació no lineal des del punt de vista dramàtic i teníem moltes peces com si fos un gran trencaclosques. Així, el text s'anava construint a mesura que passaven els mesos i es va pintant cada escena com un quadre.

En quin criteri es va fer el repartiment? Vau pensar en incloure actors externs?

L'Ayoub realitza el paper de 5 personatges perquè li dóna més valor al treball. És més potent que l'Ayoub faci tants personatges, que agafar altres actors per a realitzar-los. En algunes d'aquestes escenes, l'Ayoub havia de fer de dona catalana de 40-50 anys i és un paper més dur perquè l'Ayoub havia d'intentar pensar com ella.

Quin valor té el paper de l'Amina?

En general l'obra té un contingut molt real i l'Amina interpreta la realitat. L'Amina té una experiència molt propera de la realitat per exemple quan va a les ETTS, ella això ja ho ha viscut. Cal dir que ens hem trobat en altres casos, com ara fer teatre amb toxicòmans. Ells se saben de "pe a pa" tot el procés de quin metge han d'anar cap a on els derivarà. Per tant, crec que les persones que ho han viscut a la seva pròpia pell són els millors per posar l'escena la realitat. La voluntat de l'Amina, és a dir, la seva motivació és aconseguir feina digna però, en realitat, és la de no passar gana.

Podries comentar el desenvolupament narratiu de l'obra i com s'hi inclouen les tècniques d'opressió?

Després de tenir totes les unitats, intentàvem buscar una estructura i després enriquir els diàlegs (aquí en català, castellà...). Buscàvem una continuïtat realista i que cada seqüència incrementés la tensió i així mantenir l'interès del públic. Es va tenir molt en compte els espais on l'acció dramàtica es desenvoluparia: privats i són fàcilment identificables. Són llocs on hi ha aturats, gents de carrer (ex. ETT), així tothom té una visió claríssima de l'acció. Qui ho entendreà? La gent que ho està vivint. Sempre busquem l'espai col·lectiu de l'oprimit. Pel que fa a les tècniques d'opressió, primer vam entendre les circumstàncies del personatge i veure quines tècniques utilitza l'opressor. En funció de les tècniques d'opressió, el públic veu tècnicament com confrontar l'opressió. Per això, el perill és caricaturitzat massa el personatge i deixi de ser real, que sigui màgic. No s'ha d'arribar al típic exemple que l'opressor és el dolent i tens poques eines per enfrontar-t'hi, si saps que l'opressor té un punt de debilitat, pots tenir eines per enfrontar-t'hi i buscar finestres.

Llavors l'oprimit ha de buscar sortides a la seva situació? Què és per a tu una finestra?

Una finestra és el moment en què el personatge fa una cosa però podria haver-ne fet una altra i llavors amb el fòrum el públic pot imaginar-se què hauria pogut fer de diferent. L'art de deixar-ho clar a la gent, es fa escènica repetint, baixant el ritme, deixant que el personatge ho intueixi, que s'aturi i agafi un altre camí. Això pot ser molt conductista, fer la gent que faci el què tu vols i, crec que s'ha de ser neutre, com els jòquers perquè la gent prengui la seva decisió. Després ja valorarem si hi ha una sortida i si és màgica o no. En totes les intervencions de la gent es confronten per la possibilitat de dur a terme el què proposa l'espectador. L'espectador pren el cos del dramaturg i per això a vegades pugen a sobre l'escenari.

Quines són les finestres que apareixen a l'obra?

Al llarg de les escenes apareixen varies finestres. Per exemple, quan l'assistent social li ofereix 50 euros per què l'Amina aprengui català. L'Amina té una pressió immediata per menjar i rebutja la proposta de l'assistent. Per tant, deixa la seva dignitat en el moment que li donen un plat de sopa "perdo la meva ètica perquè vull menjar". Aleshores, sota aquest concepte nosaltres elaborem la finestra. La realitat sempre era la que ens ensenya si és viable la proposta dels espectadors. Cal dir que és més important dir quines propostes ha intentat fer la gent. En funció de les propostes de les finestres, esperem que ho apliqui la gent després a la vida. La primera cosa era visibilitzar l'opressor i les tècniques d'opressió que fa servir. Per tant, volem que la persona s'adoni de les tècniques que fa servir i evitar ser una víctima. Per exemple, la tècnica de l'opressió de la Pepi és la seducció, per exemple hi ha un moment que la Pepi li dona un petó a l'Amina i ella el rebutja. Però la finestra clau de l'obra és el moment en què ella va a signar el contracte. Ella dubta perquè no sap llegir i

és clar que està cometent un error. Així doncs, la clau del fòrum és què podem fer per a canviar la situació.

A Amina, treballaves com a jòquer o com a director de l'obra?

Com a jòquer sí, però com a director no perquè és qui té el poder de decidir. Si interfereixo massa a l'obra, perd la seva espontaneïtat i originalitat.

Com treballaves de direcció d'actors a l'hora de fixar els diàlegs?

Als assajos fixàvem i veiem el material que s'anava extraient. Simplement, el què intentàvem acordar era tot a l'assaig. Per tant, anàvem configurant aquesta dramatúrgia. Volíem treballar el ritme i la sintetització, de manera que guanyàvem en espontaneïtat i verbalitzàvem els conflictes. Cal dir que és un dels grans reptes a la vida, som actors i molts cops ens empassem el conflicte sencer. Dins del treball, la creació del treball, els moments de rebel·lió, havia d'imposar-se a un ETT, d'exigir el seu dret i això ho treballàvem més als assajos.

Durant aquest procés de creació l'Amina tenia consciència del caire social de l'obra?

Durant el procés de creació no gaire, va començar a adonar-se'n quan representàvem davant del públic i veia la seva reacció. Per exemple, va ser molt diferent quan ho vam representar amb els alumnes de Pa'tothom que tenien entre 20-22 anys, que al Casal d'Infants per a mares musulmanes. En aquell moment, l'Amina es va adonar que el paper d'Amina va deixar de ser ella mateixa, sinó que va apassar a convertir-se en una dona àrab treballadora. En aquesta funció, les altres dones àrabs no paraven d'aplaudir-la i d'animar-la en cada escena. Per exemple, en una de les escenes, l'Amina es nega a signar un contracte i, immediatament, la resposta del públic àrab va ser d'aixecar-se i xiular, com si es tractés d'un partit de futbol. Això, a ella, se li va notar a la cara. Es va adonar del gran sentit que tenia això.

Com era la relació de l'Amina amb vosaltres al llarg dels mesos d'assaig?

L'ambient de treball era molt proper i agradable. La Montse, que té molta sensibilitat, va congeniar molt bé amb l'Amina i això també ens va ajudar. D'aquesta manera, dia rere dia, aconseguíem una aproximació entre l'Amina i nosaltres. En cap moment volíem que se sentís explotada, es va sentir entesa. I, durant els assajos, ens vam divertir molt.

Durant aquest procés com anotàveu i fixàveu els diàlegs fins arribar al text final?

Hi ha manuscrits d'escenes i de diàlegs que més tard es van suprimir i d'altres que es van afegir, però el material que vam fer és molt caòtic i mínim, o sigui que no et seria gaire útil. Cap a final d'aquest procés, vam gravar un assaig i el vam transcriure: no hi ha una construcció sintàctica pensada, simplement posada tal com ho deien i tampoc hi ha una rigidesa gramatical. És curiós perquè hi ha textos que han estat escrits i després a l'Amina li resulta estrany que ella ho hagi dit d'aquella manera.

Després de fixar els diàlegs amb el treball d'improvisació, com va treballar el text dramàtic de l'obra?

Això és interessant perquè l'Amina, com a actriu principal, no podia treballar perquè, per començar, no sap llegir castellà, per tant s'ho aprenia de memòria. En canvi, els nens sí que poden treballar amb el text perquè entenen la llengua. Vam anar treballant escena per escena i anàvem polint. Cada escena la desmembràvem en 4 parts: cada vegada buscàvem l'ordre de construcció d'escena i després anàvem perfilant.

Quins altres materials heu anat creant a part del text final?

El més important és l'àmbit laboral: fer la llista d'escales, la llista de feines de l'INEM i el contracte que ha de signar, per exemple. Vam començar una investigació sobre contractes laborals perquè el volíem fer de veritat. Això, donava més joc ja que la gent podia veure que es tractava d'un contracte laboral com seu. Per exemple, hi va haver una obra en què va aparèixer un advocat i va dir que s'havia de denunciar la situació. Això va suposar un canvi i per nosaltres un gran triomf.

Durant el procés de creació com vau elaborar l'escenografia, attrezzo, el vestuari? La família El Hilali també hi va participar?

Tot això es va anar incloent a mesura que avançaven els assajos i també durant les representacions vam fer algú canvi d'escenografia. El més complicat era caracteritzar tots els personatges que feia l'Ayoub, s'intenta desenvolupar de la manera més versemblant possible, sense perdre la referència que l'Ayoub fa 6 papers: per això, es van utilitzar diferents perruques, un uniforme, etc. L'Amina treballava sempre amb la seva roba, sempre amb el vel, igual que el fill petit que també portava la seva roba. Quant a l'escenografia i attrezzo sempre intentàvem utilitzar-ne el mínim possible, perquè encara que el Teatre de l'Oprimat es regeix per una estètica, no necessita una gran parafernàlia per arribar al públic.

Com vau anar configurant el temps i a l'espai durant el procés de creació?

Pel que fa a l'espai com a lloc sempre està basat en llocs reals. Hi ha un gran varem per mesurar l'espectacularitat de l'obra. La funció no es veu en una fantasia, no hi ha un escenari irreal. Hi ha un realisme. A l'obra hi ha el ritual dels funcionaris públics i el joc escènic, partim molt del ritual burocràtic i volem jugar com aquest ritual. El temps històric és la realitat de Catalunya i el temps de l'acció dramàtica és lineal, una escena porta a l'altre. L'acció dramàtica passa com a molt en pocs mesos.

Parla'm del fòrum, quina és la seva intenció, segons tu? Vau fer assajos del fòrum abans de les pre-estrenes?

Per mi, el fòrum no intenta buscar una solució ideal sinó una situació de recerca permanent de voler canviar una situació. En aquest cas, amb *Amina*, la situació laboral precària dels immigrants. Quan es fa teatre i quan es fa teatre de denúncia hi ha un sentiment de llàstima que hem d'evitar. No volem que la gent senti llàstima (això és el que provoca una exclusió social). No volíem victimitzar l'Amina. La llàstima pot servir per sensibilitzar però aquí el què hem de fer és donar ànims per canviar la situació. Això fa complexa la situació estructural. El canvi no està només amb l'assistència social a l'ETT, sinó en tot allò que s'ha de canviar. Això provoca que al fòrum es creï una situació d'impotència. Hem d'enviar l'espectador a casa amb un sentiment d'indignació i amb ganes de canviar la situació. Durant els fòrums, sortien temes de cooperativa i dignificats. La gent considerava que podia dir la seva perquè el missatge arriba molt més gràcies al fet que s'identificaven amb el personatge. Abans de les pre-estrenes no es va treballar el fòrum i per això vam decidir per dos assajos generals abans de la estrena oficial a la Trobada.

Com van anar els dos assajos generals? Quines sensacions creus que van arribar al públic?

Aquest procés és interessant des del punt de vista de l'Amina. L'Amina, a mesura que va representant l'obra, es va adonant de la dimensió que va adquirint. Cada cop té més ganes de cridar i s'adona que hi ha un públic que l'escolta (en el cas de l'assaig a Pa'tothom, un públic molt adient). Al Casal dels Infants, ens va trobar amb gent que també havia viscut la mateixa experiència i es va produir empatia per part del públic. Cal destacar que, durant la aquesta representació, la gent va plorar. De fet, veure com una dona amb vel puja a l'escenari és una actitud valenta, a l'Amina li va fer por pensar que això podria transgredir i ofendre al país d'acollida, pensava que podria rebre represàlies per part del seu país. Es va adonar que representava a un col·lectiu i que l'obra havia adquirit un sentit social.

Quina va ser la intervenció en el fòrum que va aportar la millor solució al conflicte que viu l'Amina?

El canvi més qualitatiu va ser quan un advocat va fer la transposició del teatre a la vida i la va acompanyar a signar el contracte que li havien ofert en una empresa. L'empresa, quan va veure l'Amina acompanyada, va canviar l'actitud i, fins i tot, van retribuir-li uns pagaments d'unes hores extres que li devien. Cal dir que la transformació és tant de l'Amina com de l'espect-actor. En aquest cas, veiem molt clara la gran frase del "Tu" de Boal "el hecho de tranformar, te tranforma".

En aquesta obra, llavors, no entra en joc la noció de catarsi?

El teatre grec també intenta trencar amb la posició emotiva, amb qualsevol possibilitat de catarsi. En un espectacle tradicional, espectadors i personatges es troben en una relació de naturalesa empàtica que provoca emocions. L'emoció dels personatges ens penetra i el món de l'espectacle ens envaeix i ens veiem determinats per accions que ens determinen i no dominem. En cas del Teatre de l'Oprimit, es creen les imatges dels opressors i aquesta relació es transforma en simpatia. Els espect-actors, ja no són conduïts sinó que són conductors, són el subjecte de l'acció. No es pretén una catarsi amb l'Amina, el què realment volem és apel·lar al públic a canviar la situació. Per això, justament treballem molt el què no hem de fer, com succeeix en el teatre clàssic i la catarsi, en què la gent sent que la història ja l'ha purificat i s'oblida de tot. El què volem és que el públic no eviti pensar amb el que no li agrada. Per això, aquesta obra crea a molta gent una sensació de desolació.

Amb el text dramàtic a les mans, quin és el motiu temàtic de l'obra? Quina estructura té?

El motiu temàtic de l'obra és denunciar l'estructura del sistema que no permet a una dona immigrant trobar feina. Al final, l'obra s'ha delimitat en vuit escenes més un epíleg. L'estructura, la destriem en funció de les finestres. El què busquem és un increment del conflicte però sempre pensant molt en els punts on hi ha una sortida. En el teatre dramàtic tradicional sol passar que "aquest personatge ja té un destí" i això fa que nosaltres donem per fet que és així. Amb el Teatre Fòrum, trobem la concepció que el personatge, igual que l'home, pot canviar la seva situació. Tenint en compte aquesta estructura, l'acció dramàtica del conflicte laboral comença en el moment en què coneix la Pepi que li fa un contracte precari. Després, ella treballa hores extres per aquesta empresa. En aquest moment ella té feina però l'engega a la merda perquè no la paguen. Se'n va amb la Inés, torna a buscar feina, fa un curs de formació i troba la feina al Carrefive. Després la fan fora i arribem a la crisi xinesa.

Què és la crisi xinesa?

És molt important definir què és la crisi xinesa. Aquesta noció vol dir “oportunitat” i “perill”. El personatge ha de prendre una decisió davant aquesta situació. La crisi xinesa és un assaig del correcte desenllaç de la situació de l’oprimit. Aquesta crisi xinesa provoca que el final del teatre fòrum sempre sigui obert, inacabat. En cas que concloguéssim o poséssim un final a l’obra, això significaria “que les coses són així” i tornariem a les bases del teatre dramàtic tradicional. D’aquesta manera, el final obert permet a cada espectador fer el seu final.

Quin tractament teatral té l’obra? En quin gènere l’inclouries?

És la història d’una opressió, d’un conflicte, i vam intentar reflectir el món de la burocràcia barrejant l’humor i l’absurditat. També remarcaria que a l’obra s’eviten les caricatures perquè no hi hagi burla ni paròdia. En tot cas diríem que és un drama realista o com a molt una tragicomèdia.

I canviant de tema, com veus la relació entre els opressors i oprimits a Europa?

El problema actual de la societat és que el grup dels oprimits s’estan enfrontant amb altres oprimits. És el típic “me sacan el trabajo”. Estem intentant canviar el discurs social que els immigrants ens treuen la feina. La diferència no és tant entre immigrant-autòcton sinó entre dona-home, per exemple, una *mujer con buenas tetas y otra sin unas buenas tetas*. Es tracta d’una societat de privilegis segons el teu sexe i la imatge que tinguis. La societat no és de diferències de classe sinó de privilegis. Aleshores, tot i que estiguis a la merda, si tens el privilegi de ser home i tenir contactes, tens més punts. Per tant, el teatre fòrum ha de visibilitzar el interessos econòmics i com s’instrumentalitzen. Aquí, hi apareix la classe mitjana (la Pepi, en Toni, l’INEM, etc.). Tots aquests són instruments d’una estructura superior que duen a terme els mecanismes d’opressió. Per això, és necessari o bé la mobilització de la classe mitja o bé l’alliberació de l’oprimit, però hem de tenir en compte que la classe mitjana no vol canviar (en Toni ja cobra un bon sou de l’INEM i dins de 10 anys es jubila, etc.). Què busquem? Veure què fer davant d’ells i intentar visibilitzar-ho. Aleshores, aquestes persones són els que donen la cara en unes estructures que estan molt disseminades.

A l’hora de crear personatges opressors, s’intenten evitar caure en els tòpics?

Busquem personatges que no siguin irreal, que puguin tenir el ying i el yang. Si ens trobem amb un personatge que és policia no té perquè ser sempre el dolent, també té una voluntat i té la part bona. Realment aquí ve la qüestió ètica del Teatre de l’Oprimit quan el personatge pot legitimar una alliberació violenta de l’opressió. Has d’estudiar com generar processos de comunicació i com es pot arribar a una solució. La legitimació de la violència per lluitar contra l’opressió.

Podries anomenar alguns canvis que heu realitzar en alguna de les escenes al llarg de la gira?

Sí, per exemple a l’escena 1, s’ha inclòs la participació del fill en la conversa entre el funcionari i l’Amina, perquè fer traduccions per a la seva mare. A l’escena 4 hi va haver molts canvis: la Pepi deia que li pagaria en negre i ho vam canviar per un eufemisme que deia que li pagaria els sou en un sobre. Una altre canvi en aquesta escena és el canvi de la paraula “chorro” per “chorritin”, per remarcar més el paper de falsa ecologista que fa la Pepi. També es va voler demostrar que l’empresa era una mica fantasma perquè a l’hora de

concretar una cita amb l'Amina, la Pepi li diu que l'empresa està a tot arreu com Déu. Després a l'escena 8, per exemple, vam fer que l'Amina remugués en àrab i això la feia més pròxima al públic musulmà. Durant els diàlegs amb el noi del Carrefive, es van eliminar insults a l'Amina perquè no patia agressions verbals a la seva realitat, precisament.

Com descriuries el llenguatge que utilitzen els personatges per expressar-se, per fer arribar el seu discurs al públic?

Creiem que l'agressivitat verbal és la més visible, però és molt més negativa l'agressivitat no verbal, és a dir, l'agressivitat amb xantatge. Per això, si l'haguéssim plantejat amb un discurs racista, l'estil verbal hauria caigut en la vulgaritat. Per tant, no diem "moro de mierda", per nosaltres, l'acció és molt més potent que la paraula. Pel que fa a l'idioma, es van realitzar algunes adaptacions lingüístiques. Per exemple, hi ha un tros del text en què l'Amina li pregunta a la Pepi pel seu nom i ella li contesta "*Soy la Pepi*" i l'Amina repeteix el seu nom així "*La Pepe, la Pepi.*" Per exemple els àrabs no diuen la "e" i juguem amb això: *papiles para todos*. Intentem jugar i potenciar la part de comunicació i ho potenciem com a comèdia. Un altre exemple és "*Le duele la falda. No, no. Le duele la espalda*". També, cal destacar que el personatge de la Doña Inés parla català i l'Amina, per trobar feina, dissimula que sap català.

Heu publicat el text de l'obra?

No, no l'hem publicat. A la nostra web hi ha el programa de l'obra i un resum del projecte. L'únic ressò publicitari de l'obra, seria el reportatge de Gran Angular que es va retransmetre el dia 21 d'abril de 2007. M'agradaria comentar que és un projecte que anava agafant força mentre s'anava fent, no pas per la seva publicitat. En cap moment li vam donar pretensió i no vam fer altres aportacions mediàtiques.

Barcelona, 17 d'octubre de 2008

ENTREVISTA A JUAN MIGUEL PORTAL

Què l'ha portat a escriure un llibre que parli del Teatre de l'Oprimít?

El llibre és una síntesi del que jo explico a les classes de Pa'tothom. De fet, la meua missió a Pa'tothom és, a part de les classes de sociologia i investigació sociològica, crear la base ideològica del nostre grup. El llibre és l'assignatura i, a més, és una aportació i una reflexió al Teatre de l'Oprimít. Si el Teatre de l'Oprimít –aquesta és una discussió que he tingut amb Boal i amb Bàrbara Santos- és traslladable a tots els llocs i si la concepció d'opressió, la podem considerar igual a la de violència i la de seducció dels països desenvolupats. Aquests tipus d'opressió ho són tant com els altres, però amb l'inconvenient que són més subtils. Això passa a Europa en el cercle viciós del consum, en les empreses que sedueixen organitzant festes... L'opressió dels països subdesenvolupats és diferent perquè està molt ben definit qui és l'opressor, qui és l'oprimít i com es produeix aquesta opressió. Estan a un pas d'entrar en l'activitat d'acció.

I és llavors on entra el Teatre de l'Oprimít, per motivar aquesta acció?

El Teatre de l'Oprimít té uns objectius molt concrets: saber que estan oprimits, qui és l'opressor i que es mobilitzin per no estar-ho. A partir d'aquí nosaltres no hem de fer més, ja seria una altra activitat; l'activitat política d'acció directa és una altra cosa que no té res a veure amb el Teatre de l'Oprimít. Hi ha una sèrie de problemes de semiòtica sobre què és teatre social: tot el teatre és social, si entenem per "social" que l'home, com a ésser racional, sempre s'està relacionant amb els demés. El teatre social tant pot ser el que feia Lope de Vega com el que fan els German Álvarez Quintero o el que fan els nens. Hi ha una espècie de trampa semàntica. Jo no faig teatre social, teatre social en fem tots perquè el teatre és social per pròpia definició. Fem una pas més: per evitar aquesta cosa diluïda, anem a parlar del teatre d'intervenció social que no deixa de ser un teatre que condueix a la gent. La qüestió és qui és l'impulsor d'aquest teatre. Un teatre feixista és un teatre d'intervenció social i no per això està fent una tasca de rescat social o de millora social. S'ha d'anar molt amb compte. Tot el que reuneixi gent, és social.

Com a sociòleg, què entén vostè per intervenció social?

Intervenció social és intentar guiar un determinat grup social, però qui ho impulsa? Fins a quin punt, quan fem teatre d'intervenció social, no estem creant figures de líders mítics que acaben sent conductors de masses a les que no donen més participació que cridar? Nosaltres des del teatre d'intervenció social ens convertim en els famosos líders polítics com ara, i amb tots els meus respectes, Che Guevara o Marx. Assumim la responsabilitat de guiar als altres sense que ningú no ens hagi escollit per a fer-ho. Entrem en un tipus de teatre que el que fa o intenta fer és donar poder a la població oprimida. Vostè sap que està essent oprimít? S'adona que quan a les empreses, el cap el crida al despatx, el felicita, s'organitza el sopar de Nadal i tot són bons propòsits... Tot això no és més que una manera de tenir-lo oprimít o espantat perquè pensi que l'interessa és estar bé a l'empresa perquè podria perdre la feina. El Marxisme s'ha acabat, però les injustícies no. El nostre primer objectiu és que s'adonin de tots els mitjans d'opressió que hi ha en marxa. El primer és el propi consum, el petit poder de petites estructures com l'empresa, l'escola, la universitat on es barallen per veure qui serà el degà. Està essent oprimít per la seducció o directament i sense assabentar-se'n. La primera cosa que una obra de Teatre de l'Oprimít ha de plantejar és descobrir a la gent que estan oprimits sense fer-li cap proposta. "Vostè està oprimít. Ho sabia? Doncs sí, per aquesta sèrie de raons que li expliquem en una conferència o en una obra de teatre." Ho veurà molt més clarament per la capacitat que té el teatre de crear

opinió. El teatre permet una llibertat que no permeten els mitjans audiovisuals, perquè la càmera et guia a allò que jo vull que vegis i si jo sé que estàs amenaçada d'enverinament quan la càmera enfoca el got, ja suposem que en el got hi ha el verí. En el teatre, com ningú no et condueix, hi ha l'escenari i tu pots mirar on vulguis, és una qüestió del que faci l'actor, però això ja són qüestions tècniques. Llavors, vostè està oprimat. Fixi's com no és lliure del seu temps i ho veiem en les obres de teatre fòrum que hem estat representant.

Segons vostè, qui és l'objectiu del Teatre de l'Oprimat tenint en compte la situació actual del món?

Com he dit abans, primer de tot, descobrir qui és l'opressor i, després, fins a quin punt l'oprimat contribueix a l'opressió. El tercer pas, és "què es fa" un cop ja s'ha sortit del fòrum. Nosaltres ja no hauríem de fer res més. Podem fer un seguiment de com ha evolucionat el conflicte i si s'ha transformat però, realment, la nostra missió acaba aquí. En el meu cas, utilitzo el Teatre de l'Oprimat com a mètode de camp per a la investigació social que té com a gran inconvenient és el síndrome de la mostra: tothom a qui entrevistes amb un qüestionari, sap que fa una enquesta i que està sent investigat. Per tant, d'una banda contestarà el què pensa, però a vegades, el què creu que pensa l'enquestador o fins i tot contestarà el que creu que pot tenir una gran transcendència, etc. D'aquesta manera, utilitzem les opinions del teatre fòrum del Teatre l'Oprimat per veure les opinions vinculades a un teatre projectiu en què algú entra al teatre tenint una opinió i, en sortir, intentem preguntar-li què opina. Així, podem observar la conceptualització que tenen les persones respecte a un tema.

Llavors el Teatre Fòrum pot considerar-se una tècnica útil per a la investigació social?

Sí. Per exemple, agafem la valoració d'un barri. Partim del component cultural, en què hi ha un sobreentès com a conseqüència d'una experiència, expectativa.. la gent jerarquitzava les seves prioritats i té uns límits. El component cultural és una mena de piràmide, on t'apuntes quin és el comportament que s'espera que tinguis, però s'ha d'aprofundir per investigar concretament sobre quin suport de component cultural es recolza el comportament. El component cultural és el resultat de la necessitat que té la gent amb les inquietuds que els produeixen les necessitats. Les necessitats: de supervivència, de seguretat, de pertinença, la personalització, estima social i autoestima. Les necessitats les estudiem en espiral: un cop has cobert una per una cada necessitat i arribes a la autoestima, tornes al principi, a la de supervivència que ja no serà tenir uns cartrons, s'haurà convertit en tenir una pis, més seguretat, etc. L'opressió del consum es basa en pressionar aquestes voltes, en que cada cop necessitis més coses. Cobrir aquestes necessitats provoca inquietuds en nosaltres i això provoca un comportament. Tenint en compte el component cultural aplicant-lo als drets del ciutadà fem totes les investigacions sobre l'opressió. Primer es fa una investigació i una obra de teatre en què es presenta una situació X. El jòquer ho entrevista i ho reconeix. Després es creen personatges amb un component cultural.

La teva aportació al TO és la del component cultural. Com vas elaborant els arguments de les obres de teatre fòrum?

El personatge és el més important, ja que a la vida hi ha persones i no arguments. Les persones s'enfronten i, llavors, creen arguments sense una diàlegs previs. Tinc una personatges amb un determinat component cultural, en tinc diversos, els marco el camp de consciència espacial i marco el seu espai. Un cop s'han creat els personatges, van creant l'argument i els diàlegs partir de la improvisació. No al revés: creo un guió i busco personatges, perquè això no passa a la vida real. L'actor agafa el personatge i li dona personalitat.

Per a vostè, el jòquer quin paper juga en les obres de Teatre Fòrum?

És el jòquer de tots: del grup que actua, d'ell mateix, per descomptat, que ha de tenir la gran capacitat de no conduir opinions sinó d'intentar mobilitzar la gent. Jo vull formar persones capaces de tenir la sensibilitat per veure tots els tipus d'opressió. L'opressió tangible, que es veu, aquesta és clara. Només cal despertar l'interès de l'oprimit per alliberar-se. Però n'hi ha algunes, en la majoria dels casos en els països desenvolupats, que potser la gent no sap veure perquè s'oprimeix a través de maneres més subtils: s'oprimeix a l'empresa, s'oprimeix a la parella sota el pretext d'amor infinit, s'oprimeix en un grup d'amics, etc. Hi ha una tendència a conduir algú cap on tu vols. Partim que l'ésser humà, l'únic que té seu és la llibertat i el primer opressor és ell mateix; si un no és capaç de ser lliure de si mateix, no serà capaç de ser lliure de ningú.

I com s'aconsegueix ser lliure d'un mateix?

Has de ser capaç de plantejar-te: en el moment en què saltes a la vida has de dir, amb matisos, "tot el que m'han ensenyat no em serveix per a res. M'han enganyat"; arribar al que Umberto Eco anomena el pensament col·lateral: em buido de tot el que he après i ara començo des de zero. Potser quan començo arribo a la mateixa conclusió del que m'han ensenyat, és possible, però no dones res per sabut, per après, res per lògic. En l'aviació hi ha l'exemple claríssim: milers de persones van intentar volar i totes anaven a la mateixa història "si els ocells que han estat creats per Déu que és infinitament bo, savi, poderós, etc. ha fet els ocells així, necessàriament hem de fer una màquina que faci això." Fins que als germans Bride se'ls acut que una hèlice promou una corrent d'aire que al xocar contra l'aire impulsa. Què van fer: prescindir absolutament del la lògica, dels coneixements previs, acceptar això per donar la volta a una altra cosa. Si comencem a veure tots els estats d'opressió: la hora, el *jefe*, les teves pròpies preocupacions que les acabes convertint en més preocupacions del que realment són, etc. En la vida de l'oprimit: el fet que el cap li diu a la secretaria que li recordi que demà li ha de preguntar a un treballador per la seva dona que l'acaben d'operar, preocupació que és falsa, perquè li ha de recordar la secretaria o tenir apuntats tots els aniversaris del personal per felicitar-los... Tot això fa que es comenci a menjar el teu temps: per demà hauria d'estar fet això i com que som com una família... No, no, no. La meua família és una altra. Això és una empresa on vostè fa diners i m'ha contractat per un període determinat: no em compliqui la vida amb això de que he de fer un pas més per a l'empresa ni em menteixi dient que vostès els empresaris són creadors de llocs de treball. Sóc creadors de llocs de treball, consumidors d'ordinadors, però quan els sobren tres operaris els fan fora. Vostè no va a un poble a donar feina perquè hi ha molt atur. Vostè hi va perquè necessita gent per treballar. Com més automàtica sigui l'empresa, menys mà d'obra hi haurà i no ens pagaran més. Aquesta opressió és la que hem d'anar descobrint-li a la gent. Aquí a Europa és així. Tot el que passa actualment és absolutament mesquí.

Llavors estem davant una reformulació filosòfica, sociològica i antropològica del Teatre de l'Oprimat a Europa.

Sí, en una societat diferent. Miri, aquí direm que tothom està oprimat i començarem a buscar perquè sàpiga des d'on s'exerceix aquesta opressió. Al menys a Pa'tothom, eliminarem una figura que a vegades utilitza Boal que és l'opressor oprimat. No li doni a l'opressor cap sortida: "Jo et faig fora de la feina perquè arribes tard, però és així perquè a mi m'hi obliguen". No, ningú que tingui decència és obligat a oprimir una altra persona. Abans d'això marxa i s'ho juga tot. Una persona que tingui que fer teatre d'intervenció social, i ara entràriem en l'ètica de l'opressió, es planteja si jo em quedo sense feina de què menjo? Llavors que plegui i es dediqui a una altra cosa que pot ser molt digna però que ningú no el criticarà. En aquest ofici ens la juguem cada dia... A altres parts del món, tot això ni es planteja.

Expliqui'm com va ser el seu primer contacte amb en Jordi a nivell teatral?

De fet, vaig arribar a en Jordi perquè jo havia escrit una obra que reflectia la vida de tres parelles i tractava el tema de la immigració. Li vaig explicar al Jordi la meua teoria del component cultural i li va interessar molt el tema perquè totes les obres podien sorgir a partir d'una investigació prèvia.

Aquesta obra és *Vació*?

Sí, sóc dramaturg i creador juntament amb en Jordi Forcadas. La van fer actors professionals com a projecte de *Els altres andalusos* en què participava la Luz Marina. Quan vam acabar *Pa'tothom* em van comunicar que estaven interessats en el meu procediment.

Quina relació tenia vostè amb el teatre?

Vaig començar representant de ben jovenet quan tenia 16 o 17 anys i vaig fer una obra que es va representar al Teatro Español Universitario de Granada on vaig fer d'arbre sec. Més endavant vaig ser director de la Pipironda quan vaig començar a viure a Barcelona. Però, jo em dedicava més a l'artesanía i a la pintura.

Què ha aportat la seva experiència a l'ideari filosòfic de *Pa'tothom*? Com comença a treballar vostè aqueta vessant sociopolítica de l'escola?

Sempre he treballat molt amb els diaris. Cada divendres faig seleccionar una notícia els alumnes i que me la comentin. Llavors com a persones que treballem el Teatre de l'Oprimit ens hem de plantejar si hi ha opressió, la investiguem i reflexionem sobre com hem d'actuar.

És una tècnica semblant al Teatre Diari de Boal o vostè té la seva pròpia tècnica?

De Boal utilitzo moltes tècniques, però el teatre diari no. Per mi, els alumnes de Teatre de l'Oprimit han d'estar totalment informats del que passa en el món i han d'estar preparats en literatura. Primer també trobo important fer un anàlisi DAFO de la notícia per arribar al preprojecte. Després es defineix oprimit-opressor a partir de la notícia i, finalment, s'arriba a un projecte definitiu que ha de comptar amb un comitè de treball: els actors, el director-jòquer i el responsable de promoció i finançament de projectes.

Ha fet treballs de recerca sociològica amb els alumnes?

Vam plantejar el tema de la parella oberta i la tancada. Vam partir de què una professora de la Universitat de Columbia havia fet un estudi amb 1000 persones, en què deia que el 30% de les parelles tancades se separa contra un 2% a les parelles obertes. Ella va sostenir aquesta teoria i va publicar un llibre. Tot això és inventat. A partir d'aquest moment, hem organitzat una taula rodona com si fos un locutori de radio. Llavors, l'hem anomenat "*Pa'tothom ràdio*" i jo em dedico a entrevistar i els alumnes han de definir quin és el component cultural de la persona a qui estic entrevistant. També hem estat fingint que els alumnes trucaven a l'emissora i li feien més preguntes. El procés per analitzar el component cultural que realitzen els alumnes és el següent: 1) es posin d'acord; 2) analitzin els peròs i contres (ex. els límits són els què realment s'oculti a les coses al voltant). Ara, hem fet una obra de teatre Fòrum que és conciliar la vida laboral amb la vida personal. Una altra sobre

com educar els fills en la sexualitat a partir d'unes noies que tenen per primer cop la regla i que no s'atreveixen a dir-ho a sa mare i la mare se n'assabenta indirectament.

Aquestes són les últimes obres de Teatre Fòrum amb els alumnes que estan estudiant la formació anual...

Sí. Totes les obres de fòrum les fem amb els alumnes exceptuant alguna que fem l'any passat: *Poeta en Nueva York*, *Mujeres de Lorca* i *La necessitat de la continua renovación del arte*. Però, el important és anem renovant contínuament les obres fetes. Jo opino que cada cop que acabes una obra d'art ja és antiga. Has d'estar renovant contínuament l'art i sinó no val. A mi, em van ensenyar quan vaig estudiar la carrera que quan un fa art, en el moment en què l'obra es publica o s'edita ja no és teva.

Com ha de ser l'actor que fa Teatre de l'Oprimít?

Cal una tècnica actoral que serveix sempre que l'actor es cregui el que està fent. Penso que primer s'ha de tenir una gran consciència sobre el que és la societat i els seus problemes. I estudiar més que no pas amb una vocació teatral, sinó amb la vocació de tenir una bona eina per actuar. I pensí que jo treballo amb actors com a un sociòleg que venia del camp de desenvolupament de programes de remodelació dels cascals antics de Barcelona... Miri, a l'escola, també tenim alumnes sociòlegs, mestres, psicòlegs... alguns amb ànsies de ser actors i d'altres només per a aprendre a utilitzar el teatre com a eina d'intervenció social... però jo a tots sempre quan arriben els alumnes, els dic que si han vingut a trepitjar una catifa vermella i a què els donin un premi i aplaudiments, s'han equivocat. En la nostra escola, allò que els puc garantir és que un dia els treguin a cops d'un lloc. A les meves classes de sociologia teatral, intento que els alumnes vegin molt més que enllà.

Creu que el Teatre de l'Oprimít és un refugi pels mals actors?

Hi ha molta gent que creu que els actors que no saben actuar fent teatre convencional, es dediquen a fer Teatre d'Oprimít. Això, no és així. En el meu cas, la capacitat de la naturalesa que m'ha donat d'actuar, s'ha unit a la sensibilitat que el món sigui millor i utilitzo el què sé pel servei del canvi social. No em dedico a aquest teatre perquè no sé fer cap altre teatre i perquè sóc mal actor.

Llavors, quin són els perfils dels seus estudiants?

Ens trobem, per un costat, amb gent creativa, que són realment els que viuen. Llavors, hi ha un grup de gent que com no té cap altra cosa a fer, repeteix cada dia el mateix. La creativitat ens serveix per dir "quantas vegades m'he equivocat avui?" A mi, el què m'interessa són els alumnes que s'equivoquen per ajudar-los. El que és brillant, pot ser brillant, però potser no sap resoldre una situació. El què necessitem és gent que tots els dies tingui la consciència que cada dia milloren més. La majoria dels estudiants que comencen l'escola no tenen la impressió que s'han equivocat de camí. Per tant, no es produeixen decepcions. I, quan surten, surten encara més entusiasmats.

I com definiria vostè la postura de l'escola respecte alguns temes que estan de moda com són la no-violència, la solidaritat...?

L'Escola no està a favor ni de la violència física ni de la violència psíquica. Cal tenir en compte que no ser violent implica respectar la violència dels altres. Ara bé, si em dedico a predicar la no-violència, estic pensant que la resta són violents i que els curaré. Llavors, la

meva intenció no és curar ni convertir a ningú. Quan arriba una persona a Espanya, ja l'hem de considerar com un dels nostres i hem de tenir en compte que ha tingut la gentilesa de curar la seva gana aquí. Per tant, aquesta persona és digne d'agraïment. Així, hem de conèixer els seus costums i ell ha de respectar els altres.

I bé, professor, estarà a Pa'tothom i alhora a la universitat durant els següents anys?

Sí, vull seguir amb Pa'tothom i amb la universitat. Sóc professor emèrit i impartiré un màster universitat com a ex professor.

Barcelona, 20 de novembre de 2008

ENTREVISTA A AMINA I FILLS

Quina és la vostra sensació després d'haver representat l'obra?

En aquest moment estem i seguim contents amb la reacció de la gent. Ens dóna la sensació que hem aconseguit arribar a la gent però encara creiem que ens falta arribar a molta d'altra. Estem especialment alegres per la nostra mare, l'Amina, i el seu paper a l'obra. Ella està molt agraïda per l'acolliment de l'obra i de l'oportunitat que ha tingut.

Amina, en quin moment et vas adonar que tenies la necessitat de fer l'obra de teatre?

Al principi no sabia res, treballava netejant escales i em passava el dia així, fins que un dia li vaig comentar a l'Ayoub que podríem fer alguna representació. El meu fill estudiava al Pa'tothom i vaig pensar que seria una bona ocasió per a què ho comentés a la Montse. Cal dir que l'Ayoub sempre m'havia demanat que li donés idees per a fer representacions. Jo li explicava històries, moltes d'elles certes i autobiogràfiques. Potser va ser això el què em va motivar a voler iniciar aquest projecte teatral. Així doncs, l'Ayoub li va comentar a la Montse Forcades i ella va acceptar encantada.

D'on ve aquesta afició pel teatre?

De fet, aquesta afició pel teatre ve des de sempre. A casa érem tota la família qui representava, ens inventàvem qualsevol cosa per a gravar. Així doncs, abans de fer l'obra i de fer teatre ja portàvem aquesta vena teatral.

Quan i a on va començar a treballar amb l'obra de teatre?

D'això no n'estic del tot segur però probablement vam començar a treballar amb l'obra el gener o febrer de 2007. Pel que fa al lloc, va ser a casa. Tal i com et deia, primer ho vèiem com un joc i jugàvem a casa i, després, es va plantejar i ja ho vam assajar.

Esteu animats a fer alguna altra obra?

Sí, de fet volem fer una altra obra. La meva mare està molt animada per a dur a terme un altre projecte. Tot i que aquest cop voldríem que s'"explotés" més, vaja, que se'n fes una gira més àmplia.

Com ho va fer per la organització de les escenes?

Efectivament vam haver d'eliminar altres escenes i reduir-les al màxim possible. Vam deixar els escenes més impactants. Al final, es van incloure totes les escenes que vam voler. Per tant, en aquest cas, ens vam emmotllar tots. Simplement, es van eliminar coses repetitives.

Quines són les situacions d'opressió que destacaries, Amina?

El moment que l'empresa de neteja em va enviar a Gran Via 2 pel contracte, va ser quan em vaig sentir més "manipulada". També destacaria el moment de la Pepi que no em pagava. Al final, jo ja tenia la dinàmica de "no em pagueu, doncs no netejo bé".

Els noms dels protagonistes són verídics o no ho són?

Els personatges de la Pepi, Marta són verídics, tot i que la Doña Inés és un personatge que vam crear posteriorment. Cal dir que els únics que no tenen un nom establert són el de l'*INEM* i *el chico*.

Explica'ns una mica sobre les teves experiències dins del món laboral.

En algunes feines de neteja no he arribat a portar guants. Em prometien un material que, després, o bé no podia utilitzar o bé havia d'utilitzar d'algun altre. Un cop vaig demanar unes botes i em van dir que les agafés d'una altra noia. Mai m'he negat a fer una feina, jo només volia treballar. Porto tota la meua vida treballant, ja de ben petita.

Una de les experiències o fets que m'agradaria destacar és quan treballava per una empresa de manteniment que formava part del Carrefour. En aquell temps, també hi treballava la meua germana. En un moment donat, vam tenir un problema i ho vam comentar als sindicats. Els sindicats es van posar d'acord amb l'empresa i així ens van fer fora, tant a mi com a la meua germana. Després vam tenir problemes pel tema diners que no ens volien pagar, vaja va ser tota una odissea.

Has tingut més problemes amb els homes o amb les dones?

Doncs per igual, tant amb homes com amb dones. Tot i que, realment a l'obra de teatre tinc més problemes amb dones. Alguns protagonistes com ara el de l'*INEM*, cal dir que originàriament, era una dona i majoria de personatges també ho són.

Un cop ja vau organitzar tota l'obra, us va agradar?

Ens va agradar molt. De fet, sempre hem tingut les coses clares, sabíem tot allò que volíem fer o no fer. El temps i l'espai el teníem ben delimitat.

Barcelona, 24 de gener de 2009

ANNEX 2

TEXT DRAMÀTIC DE L'OBRA AMINA BUSCA FEINA

ESCENA 1

*Oficina del INEM. Entra el funcionario y se sienta en su mesa. Habla por teléfono.
Entra Amina y su hijo Mohammed. Miran unas ofertas de trabajo en el cartel.
Hablan en árabe.*

AMINA: De confección, ¿hay algo?

MOHAMMED: Sí, oferta 43.

Se dirigen al escritorio del funcionario, que habla por teléfono.

AMINA: Hola, hola!

FUNCIONARIO: *(Al teléfono)* Espera un momento. *(Dirigiéndose a Amina)* A ver, hay tanda, luz roja, papelito eh? Cojan número.

El hijo de Amina coge número y se sientan. El funcionario cuelga el teléfono.

FUNCIONARIO: Siguiente, el 01, ¿es usted?

AMINA: Sí.

FUNCIONARIO: Documentación por favor.

Amina busca en el bolso y le extiende su documento.

FUNCIONARIO: Amina. *(Leyendo el documento y mirando alternativamente al ordenador).*

AMINA: Sí.

FUNCIONARIO: El hi,,, Hilali.

AMINA: Sí.

FUNCIONARIO: ¿Calle Europa número 28?

AMINA: Sí.

FUNCIONARIO: ¿Vino usted ayer?

AMINA: Cada día estar aquí...

FUNCIONARIO: Número de la oferta, por favor.

MOHAMMED: Sí, la 43.

El chico mira la pantalla del ordenador y el funcionario molesto con su presencia le indica que se siente en la sala.

FUNCIONARIO: A ver, señora Amina, la oferta 43, según dice el ordenador es de confección.
¿Tiene experiencia?

AMINA: Sí, muchos años.

FUNCIONARIO: ¿Más de 1?

AMINA: Sí, muchos.

FUNCIONARIO: ¿Más de 2, más de 3?

AMINA: Muchos.

FUNCIONARIO: ¿Qué tipo de confección?

AMINA: Tela.

FUNCIONARIO: De tela. ¿Textil?

AMINA: Tela.

FUNCIONARIO: ¡Textil! Mire, esta oferta no es para su perfil, la empresa busca una persona con un año de experiencia en piel: marroquinería.

AMINA: Yo sé tela.

FUNCIONARIO: Necesitan marroquinería. Lo siento, no puede ser.

AMINA: No, pero ¿por qué? Yo probar...

FUNCIONARIO: No, es su perfil.
AMINA: Déjame, yo probar. ¡Quiero trabajar!
FUNCIONARIO: No puedo hacer nada...
AMINA: Yo quiero trabajar.
FUNCIONARIO: ¿Y yo qué quiere que le diga?
AMINA: ¿Qué puedo hacer?
FUNCIONARIO: Yo qué sé. Usted viene cada día, mire en el cartel otra oferta mañana.
AMINA: Sí, cada día.

El funcionario se levanta y se va. Amina y su hijo hablan en árabe y miran otras ofertas. El funcionario vuelve a sentarse en su despacho y habla por teléfono. Amina y su hijo ven otra oferta y van la hombre a preguntar.

FUNCIONARIO: *(Al teléfono)* Espera un momento. *(Dirigiéndose a Amina)* Mire, esto no es un zoológico, coja tanda, como las personas normales.
AMINA: Vale...

La cogen y se sientan en la sala. El funcionario cuelga el teléfono.

FUNCIONARIO: Siguiente, 02.

Amina y su hijo se acercan.

FUNCIONARIO: Documentación, por favor.
AMINA: ¿Otra vez? Antes ver...
FUNCIONARIO: Mire, cada vez que me da el papelito de la tanda, se da la documentación...

Amina busca en el bolso y le extiende su documento.

AMINA: Aquí está.

El empleado coge la documentación, mira al chico y con un gesto lo manda a sentarse.

FUNCIONARIO: Amina.
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: El Hilali
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: ¿Calle Europa número 28?
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: ¿Vino usted ayer?
AMINA: Cada día estar aquí...
FUNCIONARIO: ¿Número de la oferta?
AMINA: No sé. *(En árabe se lo pregunta a su hijo. El chico se levanta y se pone junto al empleado).*
MOHAMMED: La 68.
FUNCIONARIO: Vale, gracias. *(Con un gesto le invita a volver a la sal).*
FUNCIONARIO: Mire, según, lo que consta aquí, es una oferta para una empresa de limpieza.
¿Tiene experiencia?
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: ¿Grandes superficies?
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: ¿Más de un año?
AMINA: Sí, sí.
FUNCIONARIO: ¿Fregona?
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: ¿Escoba?
AMINA: Sí.

FUNCIONARIO: ¿Carrito?
AMINA: Sí, todo.
FUNCIONARIO: ¿Castellano?
AMINA: Sí.
FUNCIONARIO: ¿Catalán?
AMINA: No.
FUNCIONARIO: Entonces, ya hemos terminado. Vuelva otro día.
AMINA: ¿Por qué no puede trabajar?
FUNCIONARIO: Piden el catalán.
AMINA: ¿Por qué no puede limpiar sin catalán?
FUNCIONARIO: Mire, señora Amina, usted no cumple el perfil...
AMINA: Yo quiero trabajar...
FUNCIONARIO: Se puede limpiar sin catalán, pero la empresa lo quiere así. Venga otro día.
AMINA: Yo probar...
FUNCIONARIO: Mire, usted antes de llegar a mi mesa, ¿ha leído bien la oferta?
AMINA: Sí
FUNCIONARIO: Ya veo que no...

El empleado se levanta.

FUNCIONARIO: (*dirigiéndose al niño*) !Tú Ibrahim, Mohammed, como te llames! Ven para acá.

Los tres se ponen ante las ofertas.

FUNCIONARIO: ¿ves lo que pone aquí?
MOHAMMED: 68.
FUNCIONARIO: No, debajo.
MOHAMMED: Limpieza.
FUNCIONARIO: Más abajo.
MOHAMMED: Catalán.
FUNCIONARIO: Vale, pues le dices a tu madre que si no sabe catalán, no moleste, que aquí tenemos mucho trabajo. Hasta otro día.

Mohammed habla en árabe con su madre y se lo explica. Salen. El funcionario vuelve a su puesto y habla por teléfono.

FUNCIONARIO: Sí, vale, me llamas mañana. No, no, estoy agobiadísimo de faena pero creo que para el fin de semana me lo puedo montar.

ESCENA 2

Entran Amina, Mohammed y Toni. Toni es asistente social. Toni viene hablando con Mohammed sobre sus estudios.

TONI: ¿Cómo va la cosa Mohammed? (*Mientras entran y se sientan*).
MOHAMMED: Be.
TONI: ¿Els estudis?
MOHAMMED: Be.
TONI: ¿Tens amics?
MOHAMMED: Sí.
TONI: Així, m'agrada Mohammed . (*Se sientan*). ¿Qué tal? ¿Cómo estás Amina?
AMINA: Mal...
TONI: No será para tanto, mujer... A ver, ¿Qué os trae por aquí? (*Abre su carpeta*)
AMINA: Se nos acaba la ayuda y todavía no tengo trabajo.
TONI: A ver, a ver (*Mira su expediente*). ¿Aún vives en Calle Europa número 28? (*Amina asiente*). Tres hijos, ¿y cuándo viene el cuarto? (*en tono simpático*).

AMINA: Ah, no, no...

TONI: ...marido de baja por accidente laboral. ¿Cómo está tu marido?

AMINA: Mejor pero aun no puede levantar peso. Le duele la falda.

TONI: ¿Qué?

AMINA: La falda (*señalando la espalda*).

TONI: Ah! La espalda.

AMINA: La falda.

TONI: La espalda. Pero, ¿a ti te han encontrado trabajo en el INEM?

AMINA: No puedo trabajar porque no hay trabajo para mí o porque no sé hablar catalán

TONI: Claro, es que lo necesitarás. ¿Por qué no haces un curso?

AMINA: No puedo porque necesito encontrar trabajo. Si estudio ¿cómo como?

TONI: Déjame pensar... Ah! Ya sé, tenemos otra ayuda para ti... Pero no te lo aseguro.
(*Dirigiéndose a niño*) Mira Mohammed, explica-li a la mare que intentarem prolongar l'ajuda... fer-la més llarga.

Mohammed explica en árabe a su madre.

AMINA: Vale.

TONI: Para hacerlo necesito que me traigas unos papelitos. Tienes libro de familia ¿verdad? Tienes que traer el libro de familia y fotocopia, tu NIE y fotocopia, el de tu marido y fotocopia, el padrón, fotocopia la baja laboral, tres últimas nóminas de tu marido y fotocopia, la baja laboral y fotocopia, dos fotos, fotocopia del NIE de cada uno de tus hijos, empadronamiento, carnet de la salud de cada uno y fotocopia....

AMINA: (*interrumpiendo*) Uff, mucho fotocopias!!

TONI: Bueno, Amina, es para tramitar la ayuda.

AMINA: Con eso puedo comer niño...

TONI: Vale, vale. (*Dirigiéndose a niño*) Mira Mohammed, explica-li a ta mare que li faré jo les fotocòpies com a quelcom de excepcional però que només per aquest cop.

Mohammed explica en árabe a su madre.

AMINA: Vale.

TONI: Pero por ahora, con esto te presentas al centro de idiomas para estudiar catalán...

AMINA: (*interrumpiendo*) No puedo!! Quiero trabajar! Comer niños...

TONI: Vale... vale... Pues, tenemos también una ayuda... (*Busca en su carpeta*) Mira te daré este bono para comprar en el CAPRABO.

Amina mira el bono y que cree que no entiende. Se lo extiende a su hijo y le pregunta algo en árabe. Mohammed lo lee y se alegra pensando que lo del bono es mucho dinero.

MOHAMMED: ¡Con esto me puedo comprar un bici!. Mi madre pregunta si esto es para un día o una semana?

TONI: (*Dirigiéndose a niño y quitándole el bono*) Vale... vale... Pero deja que ya le explico a tu madre...ya le explico yo. (*Dirigiéndose a Amina*) Mira Amina, esto e para todo el mes... (*Amina empieza a coger el bolso*).

AMINA: Por favor dame un trabajo, no quiero 50 € quiero una solución

TONI: Espera Amina... Tú ahora no te desesperes, haz el curso y síguete pasando por la INEM.

Amina se levanta y tira con enfado el bono sobre la mesa.

AMINA: Estoy cansada, cada día paso por allí. ¿Pero mañana como pago el alquiler?

TONI: Espera Amina, aquí tienes unas revistas que puedes mirar trabajo... (*tratando de retenerla*)

AMINA: Ya he mirado todo y no sirve para nada... (*va saliendo*).

TONI: Espera Amina, No te enfades, espera!!

Sale. Mohammed la sigue y coge el bono de la mesa. Toni queda triste y llama a una amiga.

TONI: Hola Clara, sí yo... Toni... si... nada algo rápido para saber si tienes una bacante en tu empresa... vale. Vale, pues nada, ya te volveré a llamar.

ESCENA 3

Amina en casa . Lllaman por teléfono a Amina.

PEPI: Amina, hola soy Pepi, ¿eres Amina?

AMINA: Sí, ¿quién es?

PEPI: Soy Pepi,

AMINA: Pepe...

PEPI: Soy Pepi,

AMINA: Pepe...

PEPI: Mira, soy La Pepi, no me conoces pero he recibido tu currícul. Es muy interesante. Me interesa que trabajes conmigo, tenemos una empresa de limpieza, ¿me oyes?

AMINA: ¿Qué empresa? ¿dónde?

PEPI: Es una empresa de servicios, y vamos a varios sitios. Pero mira, yo tengo aquí en tu currícul. ¿Tu dirección, es correcta?

AMINA: ¿Qué?

PEPI: ¿Que si vives en Calle Europa número 28?

AMINA: Sí.

PEPI: ¿Que te parece si nos encontramos y te explico? Voy a tu casa ¿Te parece?

AMINA: Sí.

PEPI: Pues nos vemos mañana al mediodía, delante de los bloques, yo llevaré un Subaru 345 blanco.

AMINA: ¿Mañana a las doce en la plaza, delante de mi casa?

PEPI: Sí, a las doce en punto.

AMINA: Vale.

PEPI: Hasta mañana.

ESCENA 4

Día siguiente en la calle. Amina espera y mira el reloj.

PEPI: *(Ilega corriendo)* Hola Amina, lo siento, está fatal el tráfico...

AMINA: Llevo casi una hora, Pepe.

PEPI: Pepi, Pepi! Te envié SMS.

AMINA: ¿Qué?

PEPI: Un SMS.

AMINA: ¿Qué?

PEPI: Un S-M-S... un mensaje. Nada déjalo correr, bueno he leído tu currícul, por el anuncio que pusimos en las revistas... ¿es éste?

AMINA: Sí.

PEPI: Yo trabajo aquí abajo con dos señoras más, pero bueno te lo explico, es para limpiar escaleras, barrer, fregar y sacar un poco el polvo, ya sabes no es mucha cosa, ¿tú sabes fregar?

AMINA: Sí, sé fregar...

PEPI: Perfecto, entonces ya puedes empezar.

AMINA: ¿Cuántas horas?

PEPI: Todo el día, yo te doy una lista con diferentes escaleras, tú en cada una 20 minutitos, pimpampum... bueno, en la de Sarriá te esmeras que son muy tiquismiquis, pero lo que aquí hagas de más en las otras lo recuperas. En todo caso no te metas con nadie

y ya está, es sencillo. Sobre todo que te vean. Pero tu pasas un trapito aquí y otro allá.
¿Firmamos el contrato?

AMINA: ¿Cuánto voy a ganar?

PEPI: Mira, aquí en el contrato ponemos dos horas de trabajo al día.

AMINA: Ah! Es poco...

PEPI: No tranquila, eso es para que estés dada de alta, las otras horas yo te las pago aquí en mano, cuando venga, te entrego el sobre con el resto.

AMINA: ¿Negro?

PEPI: Sobre. Firma aquí.

AMINA: ¡Negro!

PEPI: Sobre. Tu trabajas 2 horas para Zapatero pero 8 horas para mí. Firma aquí.

AMINA: No sé leer.

PEPI: Pero tranquila, con la Pepi estás en confianza, tu firma. (*Mientras Amina firma sigue hablando*). Mira, este es mi coche, ¿te gusta? Lo estoy pagando a plazos con mi novio. Lo he conseguido con mucho trabajo. Bueno, esta es la lista de las escaleras (*le extiende la lista*). Tú te coges el mapa y te haces una ruta, ¿me entiendes? (*Lee la lista*)

Cornellà centre	Carrer vellancé 12
Horta	Carrer Bruc porteria 0
Universitat	Av. Sant Idelfons 87
Hospital Belvitge	Paralel 675
Fondo	Gran Vies de les Cort catalanes 487, Bloc C, esquerra
Sarrià	Plaça Sarrià 78
Pep Ventura	Carrer Plaça de Sec
Zona Franca	El Penedès, 98
Tres torres	Plaça Macael 75
Can Clota	Carrer Can Clot 140

AMINA (*mirando la lista*): Pero todo es muy lejos.

PEPI: Noooo... todo está a un salto, dentro del área metropolitana. Además en metro llegas súper rápido.

AMINA: ¿Y yo lo tengo que pagar?

PEPI: Tú te guardas los tickets y también los de la limpieza, yo te los pago a final de mes.

AMINA: ¿Yo pago limpieza?

PEPI: Tú te guardas los tickets. La lejía que sea del DIA, y ahorra; solo un chorritín ya está bien, que hay conservar el cambio climático. Mira, te entrego las llaves de las escaleras... (*Le entrega un fajo de llaves*). Sobre todo no las pierdas.

AMINA: ¿La oficina? ¿Dónde queda?

PEPI: Se nota que nunca has estado en una gran empresa. Estamos en todo Catalunya.

AMINA: Pero si te pasa algo con quién hablo...

PEPI: No, no... nos vemos aquí, la oficina está muy lejos. Yo siempre estoy en la zona. Cuando necesites algo llama a la Pepi, ya tienes mi número, cualquier cosa ya vendré. Recuerda que tú con la Pepi ningún problema. Confía en la Pepi. Bueno adiós preciosa, nos vemos Amina. Dame un beso. ¡Qué guapa que eres! ¡Me encanta tu pañuelo!

AMINA: Adiós Pepe... (*se besan*).

PEPI: ¡Pepi, Pepi!

ESCENA 5

En el metro. Amina entra con su hijo Mohammed. Recibe una llamada al móvil.

AMINA: Sí. ¿Quién es?
PEPI: Hola Amina, cariño! Soy Pepi.
AMINA: ¡Hola!
PEPI: ¿Dónde estás?
AMINA: En el metro.
PEPI: ¿Has hecho la 103?
AMINA: Sí.
PEPI: ¡Ay Amina tengo un problema! Has de ir a la escalera del Corte Inglés corriendo!
AMINA: Yo voy a casa.
PEPI: Mira, la Luisa no puede venir, no sé qué le pasa, ve, por favor tu.
AMINA: ¡Todavía no entrado el dinero!
PEPI: Ah no?
AMINA: ¡Ni negro ni blanco!
PEPI: Qué raro... Es que hemos tenido mucho trabajo. Bueno, guapa, no pasa nada. Ve rápido, que mañana te ingreso el negro, el blanco y el azul.
AMINA: Bueno.

Amina le explica a su hijo en árabe que se va a trabajar una escalera. Se dividen y se despide de su hijo.

MOHAMMED: ¡Ostia, tío, otra vez!

ESCENA 6

En la calle. Pepi está hablando en catalán por el móvil. Aparece Amina.

PEPI: Si... Sí... podriem canviar els torns... És clar... *(Ve a Amina y se sorprende. Hace un gesto de que espere)*. Escolta, ja ho parlarem més tard, ara et truco. *(Cuelga y saluda Amina)* Oh, Amina! ¿Qué haces por aquí?
AMINA: Hola.
PEPI: ¿Que tal? *(Va a darle un beso)*.
AMINA: No, no. *(Se aparta de Pepi)*.
PEPI: Pero...
AMINA: No entrar dinero.
PEPI: A ver, a ver...
AMINA: De blanco ni negro.
PEPI: Escucha cariño...
AMINA: Nada, de cariño.
PEPI: A ver, ¿Tú qué haces en esta zona que no es la tuya?
AMINA: Pero, esta es calle tuya.
PEPI: Pero, deberías haberme llamado; como siempre.
AMINA: No, no, ahora pagar, ahora.
PEPI: Huy, me extraña tu actitud. Todo se puede hablar y no lo que estás haciendo,
AMINA: Ahora pagar, ahora.
PEPI: ¿Aquí? ¿En la calle? Ahora no puedo, ya hablaré con la central.
AMINA: Ahora pagar.
PEPI: No te pongas así, con lo que hemos hecho por ti, que te hemos dado un trabajo digno.
AMINA: Mira, cobrar ahora, si no, ni llave ni nada. Yo quedar. *(Enseña el llavero)*.
PEPI: No, no esto no puede ser.
AMINA: Sí, sí, sí. Se guarda las llaves en el bolso.
PEPI: Mira, si te llevas las llaves, llamo a la Policía.
AMINA: No, no, no hay dinero.
PEPI: Mira, será un error de la oficina.
AMINA: No. No.
PEPI: No habría luz.
AMINA: Si yo no cobrar, me llevo todo.

PEPI: Pero como quieres que te pague ahora, no tengo metálico, ni nada...

AMINA: No, no, (*Amina se marcha con el llavero*),

PEPI: Mira, si te vas, es abandono de puesto, no finiquito, no paro, no nada.

AMINA: No quiero nada.

PEPI: Amina, ¡dame las llaves!

AMINA: ¡No, no! (*Sale y se va con el llavero*).

Pepi se pone muy nerviosa. Llama por el móvil.

PEPI: Sí, Pep. La 103 ha marxat. Però s'ha emportat les claus... no puc parlar, m'estic marejant... Uff! S'ha de reemplaçar. Sí... Sí... L'equatoriana. Aquestes mores són impossibles.

ESCENA 7

Oficina de una ETT Doña Inés recoge las sillas de una charla que acaba de pasar, entra Amina y su hijo.

AMINA i MOHAMMED: ¡Hola!

DOÑA INÉS: Qui sou?

AMINA: Vengo de la Seguritat Social...

DOÑA INÉS: ¿Qué?

AMINA: Seguritat Social...

DOÑA INÉS: No, aquí no és la Seguretat Social.

MOHAMMED: Venim de part del Toni.

DOÑA INÉS: ¿Quin Toni?

MOHAMMED: El Toni, l'assistent social.

AMINA: La Seguridad Social.

Mohammed la corrige.

DOÑA INÉS: Permeteu-me un moment, com et dius?

AMINA: Amina

DOÑA INÉS: Amina, què?

AMINA: El Hilali.

DOÑA INÉS: (*Mirando en su escritorio un dossier*) Ah, síiiii! L'assistent social!! (*Sonríe por primer vez*). És cert, m'ho ha enviat el Ton, bé, em perdonareu, no tinc gaire temps. Anem al gra: tu saps netejar?

AMINA: Sí.

DOÑA INÉS: Parles català?

AMINA: Sí.

Mohammed piensa que su madre no ha entendido la pregunta y le dice que le están preguntando si habla catalán. Ella lo calla de inmediato...

AMINA: Catalá, castellano. Tot...

DOÑA INÉS: Però, saps netejar?

Mohammed le traduce la pregunta a Doña Inés pero Amina no le hace caso.

AMINA: Si tot, confección textil y piel, con maquina, limpieza, se todo, castellano, catalán...

DOÑA INÉS: Be, doncs, ho provarem. Mira, t'enviaré a una gran empresa i és molt bona feina, ells et fan contracte, d'acord? El que si demanen es una formació en mesures de seguretat i riscos laborals, tu tens el carnet de formació?

Mohammed le traduce a su madre.

AMINA: No.

DOÑA INÉS: Bueno, això, ho podrem arreglar. Farem el següent: veureu tres vídeos sobre seguretat... no, ja sé, millor fem un. És un vídeo de seguretat laboral i has d'omplir aquest formulari. *(Ve la cara de Amina que no se entera)* Bé, tu no pots ajudar a la teva mare. És en català, no hi ha problema. Oi?

AMINA: No

DOÑA INÉS: Passeu per aquí, joestic una mica atrafegada, però és senzill, poseu molta atenció que això t'ho preguntarem després.

AMINA: Vale.

DOÑA INÉS: Vale, ¿qué? Si has entès?

MOHAMMED: Si, si.

DOÑA INÉS: Doncs ara torno. *(Les entrega un mando y luego marcha)*

Se sientan. El niño con el mando, la madre presta atención. El niño coger el formulario de su madre y pone a funcionar el vídeo. Irá rellenando el formulario.

SR. DEL VIDEO *(siempre sonriendo)*: Bienvenidos a la empresa "Siempre limpio". Has llegado a la gran familia "Siempre limpio". Nuestra política es: la felicidad del trabajador es el mejor detergente. Ahora vais a observar las normas de seguridad conforme al código de Seguridad Laboral vigente para grandes superficies. Y acorde a los derechos de los trabajadores. En este paquete encontrareis un Kit Ref. 84 en los que veréis: Los guantes anticongelantes... *(Mohammed detiene la imagen, la madre le riñe, él se defiende diciendo que no se entiende y que ha de rellenar el formulario)*...y fricción aerostática definida, que siempre deben utilizar al entrar y salir de cámaras frigoríficas. También el delantal RF 54 homologado por la Unión Europea, con resistencia ignifuga de hasta 141 grado Fahrenheit. *(Mohammed detiene la imagen, la madre le riñe, él se defiende y rellena el formulario)*. También tenemos las botas Ref. 1879 homologado. Es importante que el calzado se utilice en superficies rugosas ya con una fricción mayor al contacto con hormigón. Bienvenida a esta gran familia. Para "Siempre limpio" lo más importante eres tú.

Acaba el vídeo. Mohammed aún rellena algunos puntos del formulario. Le pasa a su madre. Entra Doña Inés.

DOÑA INÉS: Ja està?

AMINA: Si.

DOÑA INÉS: Molt bé, doncs, m'has de respondre aquestes unes preguntes. Per entrar a la cambra frigorífica: quines sabates calen?

AMINA: Mmmmm. Botas.

DOÑA INÉS: Per a entrar a la cambra frigorífica, quin calçat cal?

AMINA: Sapatas.

DOÑA INÉS: Bé... Vale, no passa res, signa aquí.

Amina se lo mira y firma Cuatro veces. Doña Inés le va indicando donde tiene que firmar.

DOÑA INÉS: És el Carrefive de Lleida, parlaràs amb la cap de personal, la Mireia Trias. Has d'estar a les sis del matí allà.

AMINA: Lleida?

DOÑA INÉS: Si, a l'estació del tren hi ha una "furgo" de l'empresa, surt cada hora, hauries d'estar a l'estació a les 5:30. M'has entès?

AMINA: ¿Tan lejos?

DOÑA INÉS: Bé, Amina, vols treballar, oi?

AMINA: Claro, pero si hay algo más cerca... *(Doña Inés pone cara de paciencia)* Bueno, no pasa nada. *(Amina habla a su hijo en árabe y le pregunta algo)*.

MOHAMMED: Pregunta la meva mare pel Kit.

DOÑA INÉS: Què?

AMINA: El Kit.

DOÑA INÉS: Quid?

MOHAMMED: ¡El Kit! De la película. *(Señala la sala de vídeo).*

DOÑA INÉS: Ah, això, t'ho donaran quan arribis. Al Carrefive... *(Los invita a salir empujándolos sutilmente).*

AMINA: El Kit.

DOÑA INÉS: Al Carrefive... Al Carrefive...

DOÑA INÉS: I si em permeteu, he de marxar. Queda clar, doncs.

AMINA: Si, gracias. Adiós.

ESCENA 8

Polígono industrial. Entrada de personal al polígono. Ruido.

Entra chico de personal sólo y se da cuenta que Amina no lo sigue...

CHICO: Eh tu!!!

Aparece Amina.

AMINA: Amina.

CHICO: *(Sin hacerle caso).* Es por aquí. Aquí puedes dejar tus cosas, luego te vas por el pasillo F3 hasta el modulo de productos de limpieza y allí coges el carrito.

AMINA: ¿Dónde está el kit?

CHICO: ¿Qué?

AMINA: El kit. Zapatos, guantes...

CHICO: Ah, aquí tienes zapatos.

AMINA: ¿Y mis botas? La empresa dijeron que tengo ropa.

CHICO: Claro que tienes, ahora te pones estos mientras tanto los de la Paqui o la Lola... y luego los dejas aquí. Los reyes te traerán los tuyos

AMINA: ¿Y mi bolso?

CHICO: Ahí... donde quieras!

AMINA: No. Tengo mis papeles...

CHICO: Aquí no desaparece nada. ¿Vale? Luego te vas al pasillo F7 entras a la sección de personal y miras lo que te corresponde limpiar a ti en la cartelera verde. Antes de las once debes tenerlo limpio lo tuyo. ¿Me entiendes?

AMINA: No mucho.

CHICO: Bueno poco a poco, bien, hasta luego.

Chico se va. Amina queda sola. Habla en árabe. Mira el material, no ve dónde dejar las cosas, se pone la bata y después de dudar se va con el bolso. Aparece con escoba y recogedor, barre. Reaparece el chico de personal.

CHICO *(hablando a un walkie talkie)* Si t'ho estic mirant, crec que no hi ha més, ves a l'altre polígon amb el toro mecànic... *(Ve a Amina barriendo).* Espera. ¡Oye!, Tú!!

AMINA: Amina.

CHICO: *(Enfadado)* ¿Qué estás haciendo aquí?

AMINA: Tu no explicar nada. Pasillo R; me dijeron

CHICO: No este es el RT, el R está encima, aquí no puedes estar sin casco.

AMINA: ¡Es que tu no explicarme nada!

CHICO: Y, ¿qué haces con el bolso aquí?

AMINA: Donde lo dejo si el vestuario queda abierto y no hay llaves.

CHICO: A ver, si aquí no se pierde nada

AMINA: Yo tengo papeles aquí no puedo dejarlo en cualquier sitio.

CHICO: ¿No has leído las normas?

AMINA: ¿Qué?

CHICO: Pues mira, mejor vete a personal otra vez y hablas con el encargado. Pasillo F8, subplanta 6. Espabila.

Amina deja la bata, la escoba. Habla en árabe y sale.

El CHICO: (*llama por el walkie*) Oye, te mando a la árabe esta, que no se entera de nada.

EPÍLOGO

Amina sentada en el salón de su casa, suena una música. El hijo reparte entre el público unas hojas dónde indica que alquilan habitaciones:

*Familia responsable alquila habitación.
Amina 634546474*

STOP

INICIO DEL FORO

ANNEX 3

TRANSCRIPCIÓ DEL FÒRUM DE L'OBRA AMINA BUSCA FEINA

CAFÈ-TEATRE LLANTIOL
21 DE NOVEMBRE DE 2007

JORDI FORCADAS COM A JÒQUER: Això és una tragèdia o és un drama?

Públic: És un drama.

JORDI: És un drama. Perquè les tragèdies són així. Els déus ens enviaven una missió a la vida i mai ho podíem canviar. Això es pot canviar?

Públic: Sí.

Participant 1: No hi ha dret, perquè no són animals, són persones.

JORDI: Sí, no hi dret, però hi ha gent que viu d'això. Que els exploten. Que cobren un sou de 5000 euros al mes per gent com ella.

Participant 1: Perquè no tenen cor. No hi ha justícia.

JORDI: Ho permetrem sempre? Què podem fer contra ells? Contra les Pepis que fan crear la nova esclavitud actual. És el preu que hem de pagar els immigrants per estar en aquesta ciutat? Creieu que es just?

Públic: No, no. No és just.

JORDI: Però, "es lo que hay" com diu la Pepi.

Participant 2: No és un fet de marginació, jo crec que ara es tothom. És un sou de misèria i és cada vegada empobrir més la població. És tothom.

JORDI: O sigui que no és només un problema de l'Amina sinó que li pot passar a qualsevol persona.

Participant 3: Ella té uns problemes afegits.

JORDI: Ella tiene una desventaja, el dominio de la lengua. Y tiene otra desventaja, si es un hombre, aún, pero si es una mujer muchas veces peor. Tiene todas las dificultades...

Participant 4: Té més problemes afegits.

JORDI: Sí, té més problemes afegits.

JORDI: Què podem fer? Què es pot fer amb la Pepi?

Públic: Denunciar-la...

Participant 5: Pero son muchos. Son tantos aquí. Yo creo que Pepita tampoco acabará bien, dentro de poco Pepi acabará tragando...

JORDI: Sí?

Participant 5: Sí. Això no pot anar així de cap manera. El jaguar japonés y todo esto... Esto no creo que funcione mucho tiempo.

JORDI: Pero tendríamos que no esperar que le pase algo, tendríamos que intentar hacer algo.

Participant 6: No, pero yo creo que estas personas no tienen una seguridad en su vida tan ostentosa. Llavors...

Públic: Pero no és la Pepi, som tots.

Participant 7: La societat va cada vegada cap a pitjor.

Participant 8: Todos formamos parte de esa situación.

Participant 7: Ells uns problemes afegits, nosaltres uns altres.

JORDI: d'acord, però per exemple, l'INEM es pot canviar una mica? L'estructura de l'INEM? Qué puede hacer la Pepi en l'INEM? Como lo podríamos hacer para que el INEM funcione bien?

Públic: Yo creo que nosotros, la plebe, no podemos hacer nada, los que lo tienen que hacer son los de más arriba.

JORDI: Esta obra la tendríamos que presentar para los que contratan porque nosotros...

Públic: Nosotros poca cosa podemos hacer. No tenemos ni voz ni voto. Ho tenim malament.

Participant 8: Yo no estoy de acuerdo. Porque los hombres que tenemos arriba los hemos votado nosotros. Hemos dejado hacer el contrato basura y nos hemos callado.

Públic: Vale, pero que tenemos que hacer: salir a la calle, empezar a protestar a lo bestia?

Participant 8: Yo no hablo de violencia, yo lo que hablo es de conciencia. Yo la situación que ha vivido la Amina no la conozco. Yo sé lo que le pasa a mi hijo en el INEM, pero no conozco la dificultad de la Amina. Y cuando viene mi hijo con el dinero que le dan al mes después que le han explotado yo me siento culpable de esa situación porque lo he permitido, votando a determinada gente que hacen determinadas cosas. Somos responsables y no podemos decir que no podemos hacer nada. La sociedad somos todos. Y el tío del INEM es uno de nosotros y seguramente si estuviera aquí, estaría diciendo lo que decimos nosotros. "Es mi empleo, no puedo hacer nada". Y simplemente con que tenga otra postura y otra manera de tratar las personas ya puede hacer algo.

JORDI: M'encantaria que les senyores ens comuniquin el que estan parlant. Què pensen de l'obra? Vostè creu que això li passa a tothom?

Participant 9: A la majoria.

JORDI: I vostè creu que està bé?

Participant 9: No, no.

JORDI: Què podem fer?

Participant 10: A l'hora de votar: boicot.

Públic: No, no...

(Queixes del públic)

JORDI: Les pasa más a los inmigrantes. Se aprovechan de su situación de indocumentación y de que ignoramos muchas veces los derechos.

Participant 10: Al gobierno, que lo haga mejor.

Participant 11: El boicot, yo creo que no es una buena manera porque yo vengo de Francia y la primera vez que se ha hecho un boicot así ha salido la extrema-derecha, porque esta gente siempre va a votar.

Participant 12: Yo creo que es la mentalidad de la sociedad que ha de cambiar. Todo el mundo por pequeño que sea. En realidad somos pequeños burgueses, hasta el mas majo. Entonces yo creo que tiene que ser global, en general. No los de arriba o los que votamos. Es la sociedad que tiene que ir cambiando.

JORDI: Bien, este tipo de teatro es lo que intentamos, pero esta obra no es la más fácil para trabajar: es que subáis vosotros en algún momento en que las cosas podrían haber cambiado. Alguien tiene alguna idea de en que momento se puede intentar luchar para cambiar las cosas? O en el INEM o con la Pepi? Qué hace mal la Pepi? Comete algún error?

Públic: Sí, sí.

JORDI: Cual?

Participant: Mandando de una manera muy déspota, no se puede mandar así a las personas.

JORDI: Y Amina comete errores?

Públic: Aceptar el trabajo. Tenía que haber ido con el hijo para leer el contrato.

Públic: Eso!

JORDI: Tiene que ir el hijo a leer el contrato. La vas a acompañar tu?

Patricia: No.

JORDI: Es que así, sino, no vamos a cambiar las cosas. Yo pido que vengáis a ayudar.

Públic: Todo empieza por la solidaridad.

JORDI: Por la solidaridad. Yo pido a la chica que nos ayude.

Públic: Al escenario!

JORDI: Un aplauso para ella! *(Va l'escenari amb l'espect-actora Patricia)* Es un error haber firmado sin leer, no? *(La Patricia parla amb en Jordi)* Ella dice que seguramente ese papel ni siquiera es un contrato válido. Vamos a probar. Vamos a hacer la entrevista, probar si la Pepi cambia cuando ve que la Amina no esta sola. Creo que juegan un poco de que saben de que solos tienen más poder. A ver como reacciona Pepi cuando Amina viene con la amiga.

¡ACCIÓN!

Patricia hace de vecina de Amina.

AMINA: Hola!

PEPI: Hola! Es Amina?

AMINA: Sí, sí. Vecina.

PEPI: Ah! Vecina. Hola yo soy Pepi.

AMINA: Pepe, tarda mucho.

PEPI: Pepi

AMINA: Pepe.

PEPI: Tu entiendes castellano? Dile que Pepi.

VECINA: Pero ella lo dice a su manera.

PEPI: A bueno. Te he enviado un sms.

AMINA: Qué?

PEPI: Un sms.

VECINA: Te ha mandado un mensaje por el móvil... dice que la tendrías que haber llamado.

PEPI: Es que no tenia cobertura.

VECINA: Quien? Tu o ella?

PEPI: Me decía contestador no sé qué. Bueno, no sé. Me acompañáis a mi coche? Bueno, pues yo te explico, cariño.

AMINA: Este trabajo de ocho horas?

PEPI: Sabes qué trabajo es? Esto es un trabajo de limpieza.

AMINA: Explica a la vecina.

PEPI: Trabaja la vecina o trabajas tú? Te lo puedo explicar a ti, no?

AMINA: No, pero ella sabe mejor.

VECINA: Sí, soy abogado.

PEPI: Ah! Eres abogado? Te explico a ti y tú le explicas a ella.

VECINA: No, explícale a ella.

PEPI: Bueno, pues te lo explico a ti, Amina. Mira, cariño, tienes que llegar, limpiar un poquito rápido, poner mucho perfume, rapidito, rapidito, de escalera en escalera. Vale, cariño? Cuantas más escaleras más dinero.

VECINA: Y tu le pagas por horas?

PEPI: Si, pero son contratos de dos horas, cariño.

VECINA: Como que contrato de dos horas?

PEPI: Sí, es lo que hay.

VECINA: A ver, déjame ver.

PEPI: Aquí lo tienes: diez horas a la semana.

VECINA: Pero esto esta puesto con bolígrafo.

PEPI: Ay, cariño, es que la impresora no funcionaba.

VECINA: Es un error de forma.

PEPI: Sí? Bueno, pues entonces qué hacemos?

VECINA: No vale el contrato.

AMINA: Yo quiero trabajar, yo tengo tres niños.

VECINA: Sí, pero si trabajas y no te pagan...

PEPI: Me devuelves la carpeta.

AMINA: Yo quiero trabajar.

VECINA: Pero a lo mejor no te pagan y no puedes reclamar.

AMINA: Yo probar.

VECINA: Pero si trabajas seguramente no podrás hacer nada. (A Pepi.) No firmaremos un contrato si no...

PEPI: Bueno, pues entonces me voy que tengo cincuenta mil esperándome, vale cariño?

AMINA: Yo quiero trabajar. Falta el alquiler y la luz.

PEPI: Bueno cariño, me tengo que ir...

AMINA: No espera por favor.

PEPI: Bueno cariño, a ver, va...

VECINA: Vas a gastar más dinero. En vez de ganar, vas a perder.

AMINA: No tengo nada.

VECINA: De esta manera, tampoco.

PEPI: Ella es abogada, hazle limpieza en su despacho.

CHICO DEL PÚBLICO (EDU): ¡Denúnciala!

Jordi Forcadas talla l'obra i fa pujar a l'Edu a l'escenari per ajudar a l'Amina.

PEPI: Hola, qué tal? Qué es, tu hijo?

VECINA: Es que tenemos un despacho encima de su casa. Y esta más puesto en las leyes de contrato.

CHICA DEL PÚBLICO: Es un juez.

PEPI: Bueno, cariño, me tengo que ir.

EDU: Puedo ver el contrato, por favor.

PEPI: Sí, claro, ningún problema, pero rápido que me tengo que ir.

EDU: Tú sabes qué este contrato es ilegal?

PEPI: No, cariño. No lo sé.

EDU: Pues a lo mejor te interesaría saberlo porque te pueden denunciar y cerrar la empresa.

PEPI: Sí? Ay, no lo sabía.

EDU: No sería el primer caso.

PEPI: No estaba informada.

EDU: Lo decimos para ayudarte. Si quieres contratarla y quieres hacerlo bien, yo puedo ayudarte como puedes hacerlo.

PEPI: No, es que a mi sólo me interesa contratar a personas.

EDU: (A la vecina) Es posible que contrate a personas?

VECINA: Sí.

PEPI: Claro que es posible, no?

EDU: Sí, pero tienes que hacer un contrato como Dios manda.

PEPI: Ese no vale?

EDU: No, no vale. Me lo voy a guardar.

PEPI: Ya me tengo que ir.

EDU: Me das tu número de teléfono?

PEPI: No, es que el trabajo es para ella.

EDU: Ah, está aquí el teléfono.

PEPI: Sí? Crees que es el verdadero?

EDU: Sí, claro. Por eso habéis contactado, no?

PEPI: Bueno, que vaya muy bien.

EDU: Oye, una cosa antes de que te vayas. Yo creo que es de tu interés hacer las cosas bien, porque sinó... a ver, no quiero que vayamos por las malas, pero es que se puede denunciar este caso.

PEPI: Sí, que pena.

EDU: A lo mejor te quedas sin trabajo.

PEPI: Puede ser... Bueno, es que cariño, lo siento... es que...

VECINA: Porque no te lo piensas?

PEPI: Es que me esperan 50 mil...

VECINA: Piénsatelo porque tienes dos opciones: o contratarla solamente por dos horas o...

EDU: Es que te podemos denunciar por discriminación, además.

PEPI: Sí?

EDU: Porque estás utilizando tu posición de poder hacia personas que no...

PEPI: Ay, lo siento Amina, no quería hacerte daño, Lo siento, me tengo que ir, vale?

EDU: Como se llama tu jefe, por cierto.

PEPI: No, no tengo jefe.

AMINA: No puedo trabajar?

PEPI: Bueno, hasta luego, eh?

Després d'aquestes intervenció ens reprèn el fòrum per comentar els fruits de les dues intervencions. En Jordi és a l'escenari amb l'Amina i els espect-actors que han participat i s'inicia el diàleg amb el públic. En alguns moments l'Ayoub parla com a fill gran de l'Amina i a vegades com a personatge Pepi.

JORDI: ¿Qué os parece a vosotros?

Amina: Ahora tú ayudarme a mí, sí? El lunes tengo un problema de firmar? Qué hago? Esto no está. Yo voy sola.

Patricia: Yo voy contigo.

Amina: De trabajo también. Yo firmo, no coger ni finiquito ni nada. Cada dos meses firmar.

Pepi: Siempre puedes encontrar otro sitio, no?

JORDI: Pensa que això li passarà.

Fill gran d'Amina: Fem això perquè la gent sàpiga que això que estem fent són coses que ens han passat.

JORDI: Amina nos está contado un caso real. El lunes ella tiene un problema de haber firmado algo...

Amina: Mira cuantos contratos: no coger ni finiquito ni nada. Solo firmar y trabajar, firmar y trabajar. Esto son las empresas.

JORDI: Qué os parece como ha reaccionado la Pepi?

Públic: Cobarde.

Públic: Quería huir.

JORDI: Quería huir, ya no estaba tan cómoda. ¿Qué creéis? ¿Como ha funcionado?

Públic: Muy bien

Públic: Mejor

Públic: Jo crec que ho heu fet fantàstic, eh?

Públic: Amina se ha quedado sin faena. Y la Pepi impune.

JORDI: Pero no trabajará un mes gratis.

Pepi: Perdiendo dinero.

JORDI: Ha trabajado...

Patricia: ...y ha pagado la lejía i el metro.

JORDI: Y además no le ingresan. De todas maneras, Amina tiene razón. Para su trabajo no es una solución inmediata. Pero el otro día lo decíamos, ya no es Amina, es que tras Amina, están haciendo esto con mucha gente. Y por eso es de gran valor de que Amina lo este diciendo aquí delante de todos.

Participant 14: El problema es que la Pepi no es real, perquè la Pepi no te un jaguar. O sigui, normalment la persona que està controlant a la Pepi no la veurà ella mai. Ni ella ni jo. I el problema va molt mes enllà. Es que comentava abans una noia: No es tant qui votaràs o no votaràs, perquè jo no ho veig tant de diferencia entre un PP, una Iniciativa o un PSOE. El problema està en nosaltres que som uns individualistes i no hi haurà cap advocat que acompanyi a la Amina.

Participant 15: Yo creo que la solución es el asociacionismo.

Participant 14: Jo sóc catalana, parlo català i tinc estudis i he fet de dona de neteja i m'han pagat una misèria. El problema és que actualment el nostre enemic és el company de feina. Jo he estat una de les persones despatxades per la Seat i els propis companys no es van unir.

Participant 16: No creo que sea el compañero, es el instinto de supervivencia.

Participant 14: Es el que comentava abans una dona...

Patricia: Todos intentamos sobrevivir, haces cosas que van en contra de tus principios y como no hay unos principios claros y no te sientes apoyado no sabes como reaccionar. ¿Como sabe ella? ¿Como se yo lo que tengo que hacer? Yo no soy catalana, yo he tenido problemas por el catalán. El asociacionismo me parece la cuestión mas importante. La participación ciudadana.

JORDI: Y yo creo que si hay abogados que quieren ayudar. El otro día lo hacíamos para SOS-Racisme y tienen oficina de atención, de denuncia constante. CCOO también, no sé hasta que punto, a mi me ayudaron con un contrato y un despido improcedente. Yo también considero lo del asociacionismo. Patricia dice: ¿como encontrar esta asociaciones, como encontrar estos recursos? Alguien quiere comentar algo y lo tendremos que dejar aquí...

Fill gran d'Amina: Y si alguien quiere acompañarla el lunes, ya que estamos.

Públic: Algún abogado.

JORDI: Si hay alguien que sepa de contratos le podría dar una ayuda. Es una obra que la solución... por eso el fórum. La solución no es fácil. Pero queremos que no os vayáis tan... Del teatro normalmente queremos irnos contentos a casa. Este teatro no tiene este sentido. Esto no es una cosa para que ganen los buenos y no es una película norteamericana. Hay lo bueno y lo malo, esto es la realidad. Y tenemos que irnos un poco espoloneados, con ganas de cambiar y creo que esta obra lo permite. Yo quiero agradecer mucho a Amina y que siga subiendo mucho al escenario porque continuamos creyendo que las cosas pueden cambiar. A los que habéis subido: ¡Muchas gracias!

ANNEX 4

CARTA D'AUGUSTO BOAL AL FORN DE TEATRE PA'TOTHOM

Haciendo este encuentro con algunos de los mejores "Comodines" que hoy trabajan con el Teatro del Oprimido, y con algunos de los grupos que más emplean fuerzas por la humanización de la Humanidad, Pa'tothom realiza una tarea urgente y necesaria: el diálogo de conocimientos y la Solidaridad fraterna.

Los seres humanos son animales depredadores, como otros tantos, y quieren ocupar y mantener para sí mismos el territorio más grande que con su poder alcancen. Pero, si para los irracionales ese territorio es solo tierra, los humanos depredan también los símbolos y el dinero – dinero como símbolo de todos los territorios.

El Arte, como una producción humana, puede iluminarnos o masificarnos. Puede promover el encuentro y el diálogo, o imponer ideas y valores.

Ahí reside la esencia ética de la actividad artística, pues el Arte puede funcionar de manera conformista o revolucionaria.

Para conocer ese extraordinario potencial del Arte, las clases dominantes – con su Monarquía Artística coronada así por los medios de comunicación -, fomentan el arte anestésico, transformando su platea en Coros obedientes. Hacen como una Prótesis del Deseo y con eso los oprimidos sueñan el sueño encomendado por otros, y no el suyo.

Y porque, no solo las clases dominantes, sino también nosotros, conocemos el potencial extraordinario del Arte, es que intentamos hacer un Arte en que los oprimidos sean Protagonistas y no sólo Coro.

En esta lucha entre los oprimidos y sus víctimas, ningún arte es inocente. El teatro es un Arte, y el Teatro del Oprimido es un Arte Marcial!

Augusto Boal
Abril 2007

FONTS DOCUMENTALS

FONTS PRINCIPALS

BIBLIOGRAFIA

Articles i publicacions periòdiques

- ABANCÓ, Lidia C. i PALOU, Aina. *Teatraviesas: transformant la realitat a través del Teatre de l'Oprimít*. A: Setmanari La Directa. (18 de febrer de 2009)
- ACOSTA, Carmen. (1999). *Las posibilidades del Teatro Social. A: Monográfico: Teatro Social dins d'Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*. (Setembre/desembre, Núm.13) Barcelona: EUES Pere Tarrés (URL).
- BATLLE, Carles. (2005). *Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (I)*. A: Revista Pausa de l'Obrador de la Sala Beckett. Núm.21.
- BATLLE, Carles. (2005b). *Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (II)*. A: Revista Pausa de l'Obrador de la Sala Beckett. Núm.22.
- BENACH, Joan Antón, et al. (1985). *Paseo por el Teatro Catalán. Entre dos congresos: 1929/1985*. Cuadernos *El público*, Núm.4. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- CARTA D'AUGUSTO BOAL a Pa'tothom en ocasió de la III Trobada Internacional de Teatre i Educació, celebrada del 18 al 22 d'abril de 2007. Barcelona. (Document inèdit).
- CERVERA, Marta. *Metamorfosi per dins*. A: El Periódico de Catalunya. (28 de novembre de 2002)
- DORFMAN, Ariel. *Augusto Boal, defensor del teatro participativo*. A: El País (6 maig de 2009).
- FET DEL DIA. Forn de Teatre Pa'tothom. Diari de la IV Trobada Internacional de Teatre i Educació, publicats del 16 al 20 d'abril de 2008. Barcelona. (Document inèdit)
- FONT, Josep Maria. (1999). *¿Por qué Teatro Social?. A: Monográfico: Teatro Social dins d'Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*. (Setembre/desembre, Núm.13) Barcelona: EUES Pere Tarrés (URL).
- FORN DE TEATRE PA'TOTHOM (2005). "II Encuentro de Teatro y Educación. A: Ñaque: teatro, expresión y educación". A: Revista de Ñaque Editora. Núm.40, pàg. 6-12.
- MARTÍN, Toni. *Crítica de l'obra Pan y circo*. A: Time Out Barcelona. (10 de gener de 2008).
- MARTÍNEZ, Verónica. (2007) "III Trobada Internacional de Teatre i Educació de Barcelona: cap a un art marcial" A: Assaig de teatre: Revista de l'Aiet-UB. Núm. 59, pàg. 225-228.
- MARTÍNEZ, Verónica. (2009) "IV Trobada Internacional de Teatre i Educació de Barcelona: quan l'esperança arriba de Llatinoamèrica..." A: Assaig de teatre: Revista de l'Aiet-UB. Núm.70, pàg. 202-207.
- MOTOS, Tomás. (2009). "Augusto Boal. Integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia." A: Ñaque: teatro, expresión y educación. Revista de Ñaque Editora. Núm.59, pàg. 6-17.

- RAGUÉ, Maria-Josep. (2008) "Festivals teatrals: ahir i avui". A: Assaig de teatre: Revista de l'AIET-UB. Núm.68-69, pàg. 50-52.
- SAUMELL, Mercè. (1999). *Situació teatral a l'any 1969. A: 30 anys fent escola. A la cuina de l'escena*. Barcelona: Escola d'Estudis Escènics El Timbal.
- TRAMULLAS, Gemma. *Entrevista a Ganguly Sanjoy*. A: El Periódico de Catalunya. (12 de juny de 2009).
- TRAMULLAS, Gemma. *El Antic Teatre escoge una obra social para abrir el 2008*. A: El Periódico de Catalunya. (28 de desembre del 2008).
- ZURITA, Paula. Movido por el teatro (Entrevista a Andreu Carandell). A: El Mundo. (30 de juny de 2006).

Llibres

- ABELLAN, Joan. (2001). *Boal conta Boal*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.
- BATLLE, Carles. (2008). *Postfaci: Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani. En Lèxic del Drama Modern i Contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre.
- BERCEBAL, Fernando. (1997) *un taller de drama*. Ciudad Real; Ñaque Editora.
- BOAL, Augusto. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos aires: Corregidor.
- BOAL, Augusto. (2001). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial
- BOAL, Augusto. (2003). *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Editorial Agramon.
- BOAL, Augusto. (2004). *El Arco Iris del deseo*. Barcelona: Alba Editorial.
- BOAL, Augusto. (2006). *Aesthetics of de Opressed*. London: Routhledge.
- BOAL, Augusto. (2006b). *Legislative Theatre*. London: Routhledge.
- BOAL, Augusto. (2009). *Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba Editorial.
- BOAL, Julián. (2000). *As Imagens de um Teatro Popular*. São Paulo: Editora Hucitec
- BRECHT, Bertolt. (1983). *Escritos sobre teatro (selecció de Jorge Hacker)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BURNS, Elisabeth. (1971). *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. Londres: Longman.
- CASTRI, Massimo. (1978). *Por un teatro político. Piskator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.
- CIURANS, Enric. (2008). *El Teatre Viu, una resistència cultural*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- COCA, Jordi. (Coordinador). (1985). *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985 actes: Barcelona, del 19 al 25 de maig*. Volum 2. Seccions 1, 2, 3. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona 1986-1989.
- DE MARINIS, Marco. (1998). *Entendre el Teatre. Perfils d'una Nova Teatrologia*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- DIAMOND, David. (2007). *Theatre for Living*. Bloomington: Trafford.
- DIETERICH, Genoveva. (1995). *Diccionario del Teatro*. Madrid: Alianza Editoria.l
- DUVIGNAUD, Jean. (1966). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: F.C.E.
- ECO, Umberto. (2001). *Como se hace una tesis*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- EL HILALI, Família; FORCADAS, Jordi. (2007) *Amina busca feina*. (Text dramàtic inèdit).
- FÀBREGAS, Xavier. (1969). *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62.
- FREIRE, Paulo. (1975) *Pedagogía del Oprimido*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- FOGUET, Francesc. (1999). *El teatre català en temps de guerra i revolució*. (1936-1939). Barcelona: Institut del Teatre- Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FORMOSA, Feliu. (1971) *Per una acció teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Frame Analysis. A: Essay on the Organisation of Experience*. New York: Harper and Row.
- GOFFMAN, Erving (1987). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrotu Murguia. (Del anglès:1959)
- GOFFMAN, Erving. (1991). *El orden de la interacción. Los momentos y los hombres*. Textos seleccionats i presentats per Yves Winkin. Barcelona: Paidós Comunicació.
- GURVITCH, Georges. (1956). *Sociologie du théâtre*. Les Lettres Nouvelles, 35, (Originàriament ponència a la convenció Le Théâtre et la Société, Royaumont, abril de 1955).
- HABERMAS, Jürgen. (2003). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid:Taurus Ediciones
- LAING, R.D; PHILLIPSON, H i LEE, A.R. *Interpersonal Perception: A Theory and a Method of Research*. London: Tavistock, 1966.
- LAFERRIÈRE, Georges. (1997). *La pedagogía puesta en escena*. Ciudad Real: Ñaque Editora
- LAFERRIÈRE, Georges. (1997b). *Prácticas creativas para una enseñanza dinámica*. Ciudad Real: Ñaque Editora
- LAFERRIÈRE Georges i MOTOS, Tomás. (2003). *Palabras para la acción. Términos de Teatro en la Educación y en la Intervención Sociocultural*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- OWENS, Allan; BARBER, Keith. (2000). *Mapping Drama: Teaching and Assessing Drama*. Carlisle: Caryl Press
- PAVIS, Patrice. (1980). *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts du analyse théâtrale*. Paris: Editions Sociales.
- PAVIS, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- PISCATOR, Erwin. (2001). *El Teatro político y otros materiales*. Hondarribia: Argitalitxe Hiru.
- PORTAL, Juan Miguel. (2009). *Análisis social en el Teatro del Oprimido*. Barcelona: Publicaciones Forn de Teatre Pa'tothom.
- RIGO, Antònia; GENESCÀ, Gabriel. (2000). *Tesis i treballs. Aspectes formals*. Vic: Eumo Editorial de la Universitat de Vic.
- SANDOVAL, Chela. (2000). *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SASTRE, Alfonso. (1994). *Drama y sociedad*. Hondarribia: Argitalitxe Hiru
- SAUMELL, Mercè. (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: Editorial UOC (Universitat Oberta de Catalunya)
- SZONDI, Peter. (1988). *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.
- TRULLO, José Luís. (Coordinador). (1991). *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*. Barcelona: PPU
- TURNER, Victor. (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.

- UCAR, Xavier. (1992). *El teatro en la animación sociocultural. Técnicas de intervención*. Madrid: Editorial Diágrama
- VALLDEPERES, Manuel. (1937). *La força social i revolucionària del teatre*. Barcelona: Forja.
- VIEITES, Manuel F. (2006). *De la educación social a la animación teatral*. Gijón: Trea.
- VÍO, Koldobica. (1996). *Explorando el match de improvisación*. Ciudad Real: Ñaque Editora
- VITEZ, Antoine. (1991) *Le Théâtre des idées*. Paris: Gallimand.

Tesis, tesines (treballs de recerca) i treballs de pràcticum

- ABELLAN, Joan. (2007). *La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El joc a Daaalí)*. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. (Manuscrit disponible a l'Institut del Teatre i en versió electrònica al TDX)

MATERIAL AUDIOVISUAL

- BOAL, Augusto. (2002). *Imatges del curs d'Augusto Boal*. Barcelona: Institut del Teatre.
- BOAL, Augusto. (2002). *Master Class Boal*. Barcelona: Institut del Teatre.
- BOAL, Augusto. (2002). *Presentació del llibre Boal conta Boal*. Barcelona: Institut del Teatre.
- FORN DE TEATRE PA'TOTHOM. *Gravació de la representació d'Amina busca feina al Cafè Teatre Llantol*. 11-11-07. (Document inèdit)
- MARÍ, Elena. *Teatre Social*. Programa Gran Angular. La 2 de TVE. Barcelona. Data d'emissió: 11-01-2005
- SOTO, Marisol. *Amina busca feina*. Programa Gran Angular. La 2 de TVE. Barcelona. Data d'emissió: 22-04-2007.

RECURSOS ELECTRÒNICS

Articles

- BOAL, Julián. (2003). *Eléments de réflexion sur le Joker*. A la web de la ITO (International Theatre of the Oppressed Organisation): <<http://www.theatreoftheoppressed.org>> (20 de novembre de 2008).
- DCC, definició del concepte en una memòria. A la web de l'Ajuntament de Granollers: <http://www.granollers.org/AjGra/GRA_Archivo/Presentacio%20DCC%20Granollers.pdf> (20 de març de 2009).

- GARCÍA, Eva. (2001). *Taller del Teatro del Oprimido. Una experiencia con Augusto Boal*. A la web de la revista Dramateatro: <http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0006/06TEATRODELOPRIDO.pdf> (20 de gener de 2009).
- LLANOS, Martha. (2006). *Teatro del Oprimido*. A la web de Foro-Red Paulo Freire: <<http://www.paulofreire.org.pe/documentos/educacionpopular/teatrodeloprimido.pdf>> (20 de octubre de 2008).
- LUCHETTI, Francesc. (2004). Entrevista per al programa Noms de TV3 dedicat a Ovidi Montllor: A la web de TV3:< <http://www.tv3.cat/noms/ovidi/entrevistats.htm> > (20 de setembre de 2008).
- PIEKKARI, Jouni. (2004). *Some Genres of Applied Drama & Theatre*. A la web del Projecte europeu Drama Way entre Finlàndia, Estònia, Portugal i Espanya: < http://www.tkk.utu.fi/extkk/Drama_Way/docs/3_some_genres_of_drama.pdf > (27 de desembre de 2008).
- PINO, Alejandro del. (2004). *Teatro del oprimido*. (Artículo sobre la conferencia de Julián Boal en Zemos98). A la web del Festival Internacional Zemos98: < <http://www.zemos98.org/spip.php?article56>> També es poden trobar altres articles sobre la segona visita de Julián Boal el 2009. (12 de desembre de 2008)
- POZO, Michael. (2003). *Methodology of the Oppressed by Chela Sandoval*. . A la web de la revista universitària digital St. John's University Humanities Review): < <http://facpub.stjohns.edu/~ganterg/sjreview/vol1-2/methodology.html> > (10 de febrer de 2009)
- SALVAT, Ricard. (2003). *El llibre teatral del segle*. Article sobre la publicació de l'obra mestra de Piscator. A la web de l'editorial Hiru: < <http://www.hiru-ed.com/COLECCIONES/SKENE/El-teatro-politico.htm> > (15 de gener de 2009)
- VILLANI, Mariana. (2007). *El teatre de l'oprimit i la transformació social*. Article del diari independent de Sants La Burxa que es reproduïx a la web del GTO Teatraviesas: < <http://teatraviesas.blogspot.com/2007/06/el-teatre-de-loprimi-i-la-transformaci.html> > (20 de juliol de 2008)

Tesis, tesines (treballs de recerca) i treballs de pràcticum

- BARAÚNA, Tania. (2007). "Dimensoes Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paolo Freire e Augusto Boal". Bellaterra: Doctorat d'Educació i Societat, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social – UAB. Tesi doctoral. (A part de la versió electrònica, hi ha una de portuguesa i està en fase de publicació la castellana)
- BADIA, Marc. "El Teatre de l'oprimit i el teatre socioeducatiu: Recorregut teòric, tècniques i una experiència pràctica". Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2009. Treball de pràcticum.
- BELVIS, Esther. "La dimensió educativa del teatre". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2007. Treball de recerca
- PUIG, Oriol. "L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2007. Treball de recerca.
- RUIZ, Sara. "Art i part: la figura del/la professional de l'educació social en processos de desenvolupament cultural comunitari". Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2009. Treball de pràcticum.
- VILA, Irene. "Taller de teatre socioeducatiu per a dones maltractades". Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2009. Treball de pràcticum.

Llocs web relacionats amb el Teatre Social i el Teatre de l'Oprimat

Artibarrí, portal de una xarxa d'entitats que fan art i transformació social:
<<http://www.artibarrí.org/>> (2 de juliol de 2009)

Artixoc:
<<http://www.artixoc.org/>> (4 de juliol de 2009)

Artescena Social:
<<http://www.artescenasocial.org/>> (3 de juliol de 2009)

Aturollo teatre:
<<http://aturolloteatre.blogspot.com>> (22 de juliol de 2009)

DCC, Artivisme i comunitat:
<http://www.dcc-artivisme.net/wordpress_dcc> (21 de juliol de 2009)

Ecolúdic, Recursos d'educació ambiental:
<<http://www.ecoludic.com>> (21 de juliol de 2009)

El Galliner, Centre de formació teatral i companyia Kilalia:
<<http://www.elgalliner.cat>> (23 de juliol de 2009)

FEMAREC, grup de teatre social:
<<http://www.femarec.es/fundacio/fundacio2a.htm>> (25 de juliol de 2009)

Forn de Teatre Pa'tothom:
<<http://www.patothom.org>> (21 d'agost de 2009)

Frec a frec, companyia de teatre:
<<http://www.frecafrec.com>> (23 de juliol de 2009)

Gran Angular, webs on es troben els dos vídeos sobre Teatre Social esmentats a l'apartat de Materials Audiovisuais:
Documental d'Elena Marí: <<http://www.granangular.cat/fitxadocu.php?ID=123>>
Documental de Marisol Soto: <<http://www.granangular.cat/fitxadocu.php?ID=150>>

GTO Teatraviesas:
<<http://teatraviesas.blogspot.com>> (29 de juliol de 2009)

Impacta Teatre:
<<http://www.impactateatre.org>> (30 d'agost de 2009)

ITO (International Theatre of the Oppressed Organisation):
<<http://www.theatreoftheoppressed.org>> (30 d'agost de 2009)

Katalitza! Creació i gestió de projectes socioculturals:
<<http://www.katalitza.com>> (12 d'agost de 2009)

Koldo Vío, artista pedagog:
< <http://koldovio.blogspot.com> > (30 d'agost de 2009)

LaborActori, espai de creació i producció, Teatre Principal d'Olot:
<<http://www.olot.org/cultura/laboractori/index.html>> (12 d'agost de 2009)

L'Aranya Creació:

<<http://www.laranyacreacio.net/>> (10 d'agost de 2009)

La Jarra Azul, associació teatral:

<<http://www.xarxabcn.net/jarraazul>> (20 d'agost de 2009)

La Nave Va, Teatre:

<<http://www.lanaveva.org>> (30 d'agost de 2009)

La Roda Fundació d'accions culturals i del lleure:

<<http://www.fundaciolaroda.cat>> (30 d'agost de 2009)

Marabal, Formació i Creació Artística: Dansa, Teatre i Expressió:

<<http://www.marabal.org>> (31 d'agost de 2009)

MAS (Movimiento de Arte Social):

<<http://hacerteatro.wordpress.com/feed>> (16 d'agost de 2009)

Mas Franch, Entitat d'educació ambiental:

<<http://www.masfranch.com>> (30 d'agost de 2009)

Mujeres en Escena, Asociación cultural:

<<http://mujeresenescena.blogspot.com>> (20 d'agost de 2009)

Plataforma Pla.tea Social:

<<http://www.plateasocial.com>> (31 d'agost de 2009)

Pallapupas, Pallassos d'hospital:

<<http://www.pallapupas.org>> (23 d'agost de 2009)

PleGats, companyia:

<<http://companyiaplegats.blogspot.com>> (3 d'agost de 2009)

RAI (Recursos d'Animació Intercultural):

<<http://www.pangea.org/rai>> (3 d'agost de 2009)

SIN TELÓN 2009, I Festival Internacional Juvenil de Teatre Social i Teatre de les Oprimides:

<<http://sintelon2009.blogspot.com>> (30 d'agost de 2009)

Teatracció, Associació:

<<http://www.teatraccio.com>> (3 d'agost de 2009)

Teatre x la identitat. Catalunya:

<<http://txicatalunya.blogspot.com>> (6 d'agost de 2009)

Teatroycompromiso, teatro social y de la Escucha:

<<http://www.teatroycompromiso.com>> (30 d'agost de 2009)

Vídua de la Terra, Teatro Social de Denuncia:

<<http://www.viudadelatierra.com>> (12 d'agost de 2009)

Xarxa Grogga:

<<http://www.xarxagrogga.org>> (30 d'agost de 2009)

Altres llocs web

Enciclopèdia Catalana (definició d'argument, d'arquetip segons Jung):
<<http://www.enciclopedia.cat>> (30 d'agost de 2009)

Insitut d'Estudis Catalans (definicions d'arquetip, estereotip i prototip):
<<http://dlc.iec.cat>> (30 d'agost de 2009)

FONTS SECUNDÀRIES

BIBLIOGRAFIA

Articles i publicacions periòdiques

- CANDEL, Francesc, et al. (1986). *Dossier: La Pipironda*. A: Estudis escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Núm.28, pàg, 9-48.
- COMPAÑÍA LIBRE DE DECLAMACIÓN. (1896). "Teatro social". A: Boletín de la Compañía Libre de Declamación. Núm.1 (maig).
- ESTERRI, Núria. (2004). *El teatro social*. A: *Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*. (Setembre/desembre, Núm.28) Barcelona: EUES Pere Tarrés (URL) Pàg, 67-82.
- LÓPEZ-AROSTEGUI, Rafael. "Models d'intervenció social a debat" A: *Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*. (Setembre/desembre, Núm.1) Barcelona: EUES Pere Tarrés (URL) Pàg, 90-101.
- SCHININÀ, Guglielmo, et al. "Social Theater". A: The Drama review TDR. – New York University. School of the Arts, Núm.183
- UCAR, Xavier. (1999). "Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal" . A: *Revista Teoría de la Educación de la Universidad de Salamanca*. Núm.11, pàg, 217-255

Llibres

- ARTAUD, Antonin. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BABBAGE, Frances. (2004). *Augusto Boal*. Londres: Routledge.
- BALLESTEROS, Esteban. (2005). *Intervención social: cultura, discursos y poder: aportaciones desde la antropología*. Madrid: Talasa.
- BARBERO, Josep Manuel; CORTÈS, Ferran (2005). *Trabajo comunitario, organización y desarrollo social*. Madrid: Alianza Editorial
- BERTHOLD, Margot. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- BRAVO-ELIZONDO, Pedro. (1975). *El teatro hispanoamericano de crítica social*. Madrid: Playor.
- BROOK, Peter. (1968). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península.
- BURGUET, Francesc. (1982?). *El Teatre polític: precedents del Teatre Document*. Barcelona: (Document Manuscrit).
- CAÑAS, José. (1992). *Didáctica de la expresión dramática. Una aproximación a la dinámica teatral en el aula*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- DUVIGNAUD, Jean. (1966). *El actor: para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus Ediciones.
- FOGUET, Francesc. (2005). *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- FOGUET, Francesc. (2008). *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Barcelona: Punctum, Generalitat de Catalunya. Departament d'Interior, Relacions Institucionals i Participació.
- FORÉS, Anna.; VALLVÉ, Montserrat. (2002). *El teatro de la mente y las metáforas educativas. La didáctica de la educación social*. Ciudad Real: Ñaque editora.
- GARCÍA, Francisco. (1962). *El Teatro social en España: 1895-1962*. Madrid: Tauros.
- GAROIAN, Charles R. (1999). *Performing pedagogy. Towards an Art of Politics*. New York: State University of New York Press.
- GROTOWSKY, Jerzy. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- HARE, A. Paul; BLUMBERG, Herbert H. (1988). *Dramaturgical analysis of social interaction*. New York: Praeger.
- HOMBRADOS, M^a Isabel; GARCÍA, Miguel Ángel; LÓPEZ, Trinidad. (Coordinadors). (2006). *Intervención social y comunitaria*. Archidona: Aljibe.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic theatre*. Londres i New York: Routledge.
- MORENO, Jacob L. (1966). *Psicoterapia de grupo y psicodrama*. México: Fondo de Cultura económica
- MORENO, Jacob L. (1965). *Psicomúsica y sociodrama*. Buenos Aires: Hormé
- MORENO, Jacob L. (1984). *Théâtre de la spontanéité*. Paris: EPI.
- OTÍN, Marta; LLOBET, Teresa. (2008). *Teatre en l'educació: un assaig per a la vida*. Granollers: Ajuntament de Granollers.
- RICART, Marta; SAURÍ, Enric. (2009). *Processos creatius transformadors*. Barcelona: Edicions El Serval.
- SCHECHNER, Richard. (1995). *The Future of ritual: writings on culture and performance*. Londres i New York: Routledge
- SCHUTZMAN, Mady; COHEN-CRUZ, Jan. (2002). *Playing Boal*. New York: Routledge
- STANISLAVSKI, Konstantin. (1968). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- TEJERINA, Isabel. (1984). *Dramatización y teatro infantil*. Madrid: Siglo XXI.
- TORRANCE, Paul. (1976). *Sociodrama in Career Education*. Preservice Training in Career Education Project. College of Education, University of Georgia.
- TORRANCE, Paul. (1977) *Educación creativa y futurismo*. València: Innovación Creadora.
- URIZ, María Jesús; BALLESTEROS, Alberto; URIEN, Begoña. (2007). *Dilemas éticos en la intervención social: una perspectiva profesional desde el trabajo social*. Zaragoza: Mira.
- VEGA, Roberto. (1993). *El Teatro en la comunidad: instrumento de descolonización cultural, de la acción a la reflexión*. Buenos Aires: Espacio.
- VENTOSA, Víctor Juan. (1996). *La Expresión dramática como medio de animación en educación social: fundamentos, técnicas y recursos*. Salamanca: Amarú.
- WENGER, E. (2001). *Comunidades de práctica: aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

Tesis, tesines (treballs de recerca) i treballs de pràcticum

- JORDÀ, Eudald. "Teatre: un projecte pel taller ocupacional". Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2001. Treball de pràcticum. (Manuscrit).

PRADO, Beatriz. "Expressió dramàtica: eina d'intervenció per l'educador/a social". Girona: Universitat de Girona. Facultat d'Educació i Psicologia. 2002. Treball de pràcticum. (Mecanoscrit).

RECURSOS ELECTRÒNICS

Articles

CASTILLO, Beliza. (2008). *Psicodrama, sociodrama y Teatro del Oprimido: analogías y diferencias*. A la web de la revista Dramateatro: <http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0018/belizacastillo.htm> (20 de maig de 2009).

CORCUERA, Laura. (2005). *Entrevista a Julián Boal a propòsit de la II Trobada de Pa'tothom*. A la web de Diagonal Periódico (Suplement Culturas): <<http://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs05/19y20diagonal5-web.pdf>> (20 de gener de 2009).

MOTOS, Tomás. (2006). *Escenarios emergentes para el teatro: la educación, la intervención sociocultural y la formación continua en la empresa*. A la web de la Revista digital RecreArte del IACAT: <<http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate05/Seccion3/EscenariosTeatro.htm>> (20 de juny de 2008).

SÁNCHEZ, Serafín. Articles "Los Lunes" sobre Teatre Social i d'altres experiències en àmbits socials. A la web del Col·legi d'educadors i educadors socials de Catalunya: <http://www.ceesc.cat/component/option,com_mamblog/Itemid,823/task,show/action,user/id,27574> (29 de juliol de 2008).

SCI-CAT (2007). *Fitxes de les Vaqueries sobre el cicle Teatre Social i Educació per la Pau*. A la web del Servei civil Internacional de Catalunya: <<http://www.sci-cat.org>> (20 d'abril de 2008).

Tesis, tesines (treballs de recerca) i treballs de practicum

BLOIN, Barbara. "En torno a la obra teatral de Manuel Veiga". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2008. Treball de recerca.

CUTILLAS, Vicente. "La enseñanza de la dramatización y el teatro: Propuesta didáctica para la enseñanza secundaria". València: Universitat de València. Escola Universitària de Magisteri. 2005. Tesis doctoral.

LUQUE, Gino. "La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani." Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2009. Treball de recerca

MAZA, Lucía de la. "*Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*". Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. 2008. Treball de recerca.

Llocs web relacionats amb el Teatre Social i el Teatre de l'Oprimat

Acto seguido, teatro de empresa:

<<http://www.teatro-de-empresa.com>> (18 d'agost de 2009)

AVEC (Associació Valenciana d'Expressió i Comunicació):

<<http://avecteatre.blogspot.com>> (30 d'agost de 2009)

Emetis, projecte de salut sexual i reproductiva a través de les arts escèniques:

<<http://www.emetis.org>> (6 d'agost de 2009)

Escola d'Expressió i Psicomotricitat Carme Aymerich:

<<http://www.bcn.cat/IMEB/expressio/>> (14 d'agost de 2009)

Escola de Cultura de Pau de la UAB:

< <http://escolapau.uab.cat> > (30 d'agost de 2009)

Fundació Pere Tarrés:

< <http://www.peretarres.org> > (3 d'agost de 2009)

Fundació Tot Raval:

<<http://www.totraval.org/index.htm>> (3 de juliol de 2009)

Gestual, centre de teatre terapèutic:

< <http://www.gestual.es> > (30 d'agost de 2009)

HIRU, portal educatiu basc institucional que compta amb un bon resum de la història del teatre universal:

< <http://www.hiru.com> > (30 d'agost de 2009)

Laboratori Antiracista SOS Racisme-Catalunya:

<<http://laboratoriantiracista.blogspot.com/>> (2 de juny de 2009)

PROEXDRA. (Asociación de Profesores de Expresión Dramática de Sevilla):

<<http://www.proexdra-az.com/>> (30 de juliol de 2009)

Teatro Yeses, compañía teatral:

< <http://teatroyeses.com> > (1 d'agost de 2009)

L'Udol Teatre:

< <http://www.ludolteatre.org> > (3 de juny de 2009)

RESUM DEL TREBALL DE RECERCA

El Teatre de l'Oprimat (TO) d'Augusto Boal és una metodologia teatral popular que es va originar al Brasil als anys 70 i que s'utilitza per a transformar la realitat social. Aquesta recerca relata la història del TO a Catalunya des de la primera visita de Boal al 1977 fins a l'any 2009, moment àlgid del treball boalià català que coincideix amb la mort del seu creador i que s'ha entroncat amb la tradició catalana del teatre social. A continuació, el treball es centra a analitzar *Amina busca feina*, una peça de Teatre Fòrum, la tècnica boaliana més utilitzada a Catalunya, i que ha estat escollida per ser emblemàtica ja que és fidel als principis del TO i que s'ha dut a terme dins de l'entitat Pa'tothom, el primer centre de TO de tot l'Estat Espanyol reconegut mundialment.

Paraules clau

Augusto Boal
Teatre de l'Oprimat
Teatre i Societat
Teatre Social
Teatre en l'ensenyament